مدخل الى

علم النقد

أنور غني الموسوي

مدخل الى علم النقد

أنور غني الموسوي

مدخل الى علم النقد

أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق ٢٠٢٠

المحتويات

المقدمة

هذه مجموعة مقالات نقدية حسب منهج الاسلوبي في تناول الظاهرة الجمالية وخصوصا الأدبية.

لقد اطاحت الاسلوبية بفكرة الالهام و المصادر الفوقية الغامضة للشعر ، و بينت و بوضوح ان الشعر عملية اختيارية كأي عمل انساني ، لكننا مع ذلك نفهم الشعر و الادب عموما كظاهرة خارجية وهذا فهم مختلف عن فكرة الاسلوبية الا انه ايضا لا يخرج عن الاختيار بل اننا نفهم الشاعر و الاديب على انه ظاهرة خارجية ، لذلك نتعامل معه بشكل نظام خارجي مرتبط بعلاقات مع الخارج و يكون للخارج تأثيره على شكل الشعر و الادب في كل عصر .

ان الاختيار - وهو المحور المركزي الذي تستند عليه الاسلوبية و النقد الاسلوبي - يمكّن من القول بوجود (تقنيات) في انتاج النص الادبي و القصيدة المعاصرة عموما ، و لا بد لأجل تحقيق نتاج معتبر في هذا العصر من ان يكون الكاتب على مستوى معين من القدرة الادائية و الامكانات التقنية للكتابة ، أي ان عليه ان يمتلك الحد الادنى من تقنية الكتابة ، و لا نقصد بذلك اللغة و اسسها فحسب بل تقنية انتاج الجنس الادبي المعين ، اذ ما عادت الموهبة كافية لانتاج نص ادبي ، و لأجل ان يكتب الانسان الموهوب قصيدة لا بد ان يمتلك التقنيات . و كما انه لا يمكن لورشات الكتابة ان تنتج كتّابا مبدعين من دون موهبة ، فان الموهوبين لا يمكن ان يكونوا مبدعين من دون امتلاك التقنية .

ان التقنيات الاسلوبية في الكتابة يمكن احصاؤها و استقراؤها بجلاء و وضوح مما يمكّن من تحقيق حالة (الكتابة الادبية العلمية) بحيث ان هذه التقنيات تبلغ حدا من الضبط يمكّن من تحقيق اقصى درجات التوقع في انتاج اهدافها حتى لو كانت شعورية ، و تحقيق حالة

التجريبية و الرياضية . و قد يكون هذا الكلام مرفوضا بالكلية من كثيرين الا انه الحقيقة و الواقع ، و اننا نرى السينما كيف يتدخل العلم و بقوة في انتاج الاثارة فيها ، و ان الاسلوبية هي البوابة الواسعة في انتاج الادب العلمي و القصيدة العلمية ، و لا يجب ان ننسى ان النصوص البلاغية انما انتجت بواسطة تقنيات علم البلاغة ، و لقد بينا في مواطن كثرة ان الاسلوبية تقترب كثيرا بل و تحاكي البلاغة و ان النقد التعبيرية المابعد اسلوبي الذي نتبناه هو الوريث الشرعي لعلم البلاغة ، و كما ان البلاغة حققت النقد العلمي و ان لم يكن بتلك النظرة الواسعة فان النقد التعبيرية بنظرته الواسعة سيحقق حتما النقد العلمي بكل مقوماته . وان تنظيري بهامش لكل قصيدة شعر اكتبها كما يلاحظ الكثيرون انما هو متأت من الشعور العميق بان الانتاج المهم انما هو بالقصيدة النقدية و بالنص الابداعي المتبّني للفكرة النقدية ، و لا يعني ذلك تراجعا في حرية الابداع و انما يعني النظر الى عملية الابداع من الخارج و توجيه عناصر التأثير فيها الى المواطن التي اثبتت التجربة و الخبرة بل و الاستقراء قوة تأثرها ، لذلك فان فكرة كون النص مقدسا بحيث لا يصح المساس بصورته و لبناته الاولى و ان العبارة الابداعية مقدسة بحيث لا يصح تغيير صورتها ، هذا الفكرة غير واقعية و يجب ان تلغى تماما بل يمكن تشكيل النص بصورة مختلفة كما يمكن كتابة العبارة بصورة مختلفة ، بل ان النص و العبارة الادبية التي تخضع للتعديل و المعالجة الرؤيوية و النقدية هي امتن و اكثر تأثيرا و ابداعا .و لقد وجدت ان العبارة الفنية و الشعرية التي انما اجري عليها تعديلات مهمة و خاضعة لفكرة نقدية و مرجعيات جمالية و تأثيرية و تعبيرية تحقق تميرا في لغتها و اسلوبها و طبيعة تعبيرها و اشارتها و تأثيريتها بل و كمها الجمالي و التعبيري كما بيناها في اشارتنا الى النقد الكمي و النقطة التعبيرية الرياضية .

ان الاستفادة من التجريب العلمي و الاستقراء و الاحصاء و تبين العناصر الكتابية المؤثرة و اجراء التعديل الرؤيوي و الفكري و النقدي و بما ينتج نصا اجري فيه اشتغالات كثيرة سيكون مدخلا مهما و كبيرا نحو ادب علمي تطبّق فيه التقنيات العلمية المناسبة للادب ، وهذا طبعا يحتاج الى قوانين و قواعد في (علم الادب) و (علم النقد) و (علم النص) ، و هي فكرتنا و مشروعنا الذي سنعمل عليه و الذي قطعنا شوطنا كبيرا في تحقيقه بل اننا يمكن القول اننا حققنا القصيدة النقدية بشكل واضحة و نتجه نحو تحقيق القصيدة العلمية .

مفهوم النص الأدبي

يعرّف النص انه الكلمات الاولية المكونة للقطعة الكتابية او الكلام (١) ، و يعرّف النص الادبي انه القطعة الكتابية التي يكون الغرض الاساسي منها جمالي و ان احتملت ابعادا اخرى فكرية وغيرها (٢) . و أدبية النص هي استخدام صيغ تجعل العمل الكتابي نصا ادبيا باستخدام بعض المظاهر اللغوية الجمالية (٣) . وهذا التعريف للنص ضيق ، لأن النص الادبي ليس الكتابة فقط و انما هو مجموع الانظمة المتداخلة و المترابطة ، بعضها يقع في مستوى ما قبل الكتابة في الوعي العام و الخاص و بعضها في مستوى الكتابة و المكتوب و ما يكوّنه من وحدات و بعضها في ما بعد الكتابة في مستوى القراءة (٤) . و كل من هذه المستويات تتجلى و تضغط لاجل ان يكون لها حضور ، فالنص الادبي هو حالة حضور و تجل لتلك المستويات و كلما كان الكاتب ذا تجربة ادبية كبيرة و ذا رؤية ادبية عميقة كان اكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي النموذجي و العالي المستوى ، تتجلى التجربة في التمكن الفني و في اللمسة الخاصة و تتجلى الرؤية في الفكر الادبي و النص المثقف النقدي .

حميد الساعدي شاعر ذو تجربة و ذو رؤية أدبية ، من هنا كانت هذه المحاولة في تبين عوالم النص الادبي النموذجي ، و اتخاذ نصوص حميد الساعدي المكتملة تجربة و رؤية كنماذج للنص الادبي و تجلياته في المستويات الثلاث ، مستوى ما قبل الكتابة و مستوى الكتابة و مستوى ما بعد الكتابة.

ان هذا الادراك للوجودات المتعددة للنص و ثلاثية ما قبل الكتابة و الكتابة و ما بعدها و عدم اقتصار مفهوم النص على الكلمات ، يبطل كثيرا من النظريات بخصوص النص الادبي و اهمها ثنائية الشكل و المضمون و ثنائية الكتابة و القراءة و ثانية النص و الدلالة ، بل واقع الامر ان النص ليس ذا وجود واحد و انما له وجودات متعددة بعضها لا يقبل تلك الثانيات مطلقا ، فما في مستوى ما قبل الكتابة و في الوعي العام لا علاقة له بالشكل و لا بالقراءة ، و ما يكون في مستوى ما بعد الكتابة و في وعي القارئ لا علاقة له بالكتابة و الشكل ، بل ان هذا الفهم يجعل من الشكل غير مؤثر ، و الاعتماد كله يكون على عمق الكتابة في الوعي، سواء الوعي التأليفي او الوعي القراءاتي.

تتجلى الكيانات الماقبل كتابية من خلال عوامل عدة اهمها البعد الفكري و الرؤية و العمق اللغوي الجمالي ، و تتجلى غايات الكتابة و المكتوب في امور

اهمها الانثيال و الاختيار و المعادلات التعبيرية و هي مرتبطة بطبيعة الجنس الادبي و خصوصية الكاتب ، و في السرد التعبيري تبرز السردية التعبيرية و الرمزية و النثروشعرية و اللمسة الخصة بالمؤلف . و اما الكيانات المابعد كتابية فانها تتجلى في عالم القراءة و اهمها لاستجابة و التاثير الجمالي و التعاونية . سنتناول تلك الجهات كل على حدة في كابات الشاعر حميد الساعدي .

أ- الكيانات النصية الماقبل كتابية

١- البعد الفكري (الوعي العام و الرؤية الخاصة)

ابرز ما يتجلى فيه البعد الفكري للكاتب في نصوصه هو الوعي العام المترسخ و الرؤية التعبيرية الخاصة و الرسالية بتبني قضية الانسان و الامة .

في قصيدة فوضى (٥) يقول حميد الساعدي :

(الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري)

هنا يوغل الشاعر في الهمّ الانساني الكوني و معاناته ، فالغياب القسري و الغيبوبة هي السمة الابرز للانسان في هذا الزمن . و يستمر الشاعر في تشييد الغربة بقوله (أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة . ثم يعكف على الهم الوطني حينما يقول (ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ، كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَّني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى) . ان الرسالية واضحة في هذا النص الطالب للخلاص .

و تبرز التعبيرية الفردية و الاضافات الخاصة على الخارج في هذا النص بعبارات بوح تعبيري جلي حيث يقول :-

(١- لأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل ٢- إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ٣- وحين حدثَّني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى ، ٤- والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر .) فهنا اربعة مقاطع نلاحظ تدخل الرؤية التعبيرية الفردية في تمظهر الاشياء و تشكلها (الاشياء تغادر بحنو ذاهل ، و الدم لونه فاقع ز و النهر يلتوي على عكاز افعى و القصيدة

تنتظر دورة القمر) ان انطلاق تلك الاصوات من اعماق الشاعر و برؤية مختلفة عما هو سائد يمثل الوعي الفردي في قبال الوعي العام و هنا تتجلى التعبيرية .
و في هذه القصيدة تعدد اصوات وهو ما يسمى (البوليفونية (٦) .
و تتجلى الكيانات الماوراء كتابية في اغلب نصوص حميد الساعدي و منها تجلي البعد الفكري و الرؤيوي في قصيدة قلب الظلام (٧) حيث يقول

(بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة.)

٢- البعد الجمالي (العوامل الجمالية)

لو قلنا ان الادب هو التقاط اللحظة الجمالية العميقة لما كان خطأ و لو قلنا ان الشعر هو تلك الالتقاطة لم يكن خطأ ايضا ، و تكون باقي الامور المرافقة من ابعاد كتابية و فكرية امورا لاحقة لذلك الجوهر . فجوهر الشعر هو التقاط المعنى العميق الذي لا يتيسر لغير المبدع . تلك المعاني الجمالية العميقة الدفينة التي يلتقطها الشاعر هي (العوامل الجمالية) و التي تتسع بسعة التجربة الانسانية ، و لكن يجمعها بعدها الجمالي في الوعي الانساني (٨) . و تجلي العوامل الجمالي – الذي هو اساسي للشعر- ظاهر و واضح في كتابات حميد الساعدي و خصوصا لما يمتلكه من قدرة تصويرية و ابداع في الصور الشعرية ، لكنا نجد تكثيفا للعوامل الجمالية في قصيدة (حائظ الاخيلة) (٩) بكم كبير من الالتقاطات المتتابعة :-
(١- أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة ٢- نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة ٣- و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو ٤- وما انفكَ مني اشتهاء الربيع ٥- أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة ٦- أُيممُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني)

ب- الكيانات النصية الكتابية
١- الانثيال

ان لكل شيء غاية التجلي و الحضور ، و لا شيء يقبل بالغياب ، و انما الغياب يكون قصريا ، و بما في ذلك النص المكتوب ، فانه يسعى نحو غاية اكبر تجل له فكما ان المؤلف يتجلى في النص و القارئ يتجلى فيه فان النص ذاته ككتابة يتجلى ايضا فيه (١٠) و ابرز مظاهر تجلي النص بما هو كتابة في العمل الادبي هو الانثيال ، حيث تظهر المفردات و التراكيب المركزية تقاربا في الحقول المعنوية ، و لا نقصد هنا بالانثيال بتداعي الافكار بشكل لاواعي بقدر ما نعني بطغيان اللغة ككيان له غايات و تجلي اللاوعي و توجيهه للمكونات الكتابية (١١) .

في قصيدة (مماحكات) (١٢) نجد تجليا للغة و اللاوعي بتقارب حقول الكلمات المركزية الموجهة للكتابة . يقول فيها الشاعر

(١- الجمالُ لحظة دفق ، ٢- والسرورُ بعض ارتخاءٍ ٣- في تلاشي العبارات ، ٤- وانشغالي بالحرف ٥- سيرة أيامٍ ، ٦- أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائهِ .٧- تجتاحُ حروفي ٨- تتَسمَّرُ الكلمات ٩- قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة . ١٠- اللهفةُ بعض تضاريسَ ١١- من أبجديات الهدوء ، ١٢- والمرايا انعكاسُ ١٣- لمن أثقل الريح بالعاصفة . ١٤- يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد)

اننا نلاحظ تجل لنظام اللغة و غاياته في الألفة و التقارب بعيدا عن القفز المعنوي و انما جاءت العبارات متوالية مرتبة معنويا بحقول معنوية موحدة او متقاربة (فالجمال- السرور) (العبارات – الحروف) (ايام – يوم) (حروفي – الكلمات) (فلاح ارض – التضاريس) (الهدوء - المرايا) (الريح – العاصفة- الرماد) كما ان هناك بعد اخر لتجلي اللغة و الانثيال هو القاموس اللفظي لجميع العبارات فانا نلاحظ التقارب بين حقول (الجمال – و الكلمات – و الحروف) و في النقلة الاخر (الوجع – اللهفة- الريح – العاصفة – الجرح – الرماد) و لا نجد خروجا عن ذلك الا اعتراض (الهدوء و المرايا) وسط الهيجان و الصخب . كما ان هناك بعد ثالثا وهو تصاعدية الانتقال (فمن (الجمال و السرور و الحروف و المرايا) الى (الوجع و اللهفة و الريح و العاصفة و انتهاء بالرماد) . و بهذا الاسلوب تحقق القصيدة حركة لكياناتها داخل النص وهو مما يسمى (بالمستقبلية الادبية) (١٣) .

٢- الاختيار

الانتقائية العالية و التحكم و الرؤيوية و الايقاعية و الرسالية من المظاهر و المميزات الواضحة على كتابات حميد الساعدي و جميع نصوصه شواهد على ذلك و منها قصيدة (احلام البنفسج) (١٤) التي تجمع كل ذلك ؛ حيث يقول الشاعر .

(١- أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة .٢- الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى ٣- أوهموكَ بأن الطريق معبدة بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة ٤- في غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء . ٤- لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس .)

هذه المقاطع المختارة تكشف عن الاختيارية و الانتقائية و توجيه اتجاه الخطاب و الرسالة و بلغة متموجة (١٥) تجمع بين الرمزية و التوصيلية لاجل النفاذ الى النفس و تحقيق الاثر ، وتجمع هذه المقاطع معظم مظاهر الاختيار التي ذكرناها .

ان التجلي الواضح لعناصر الاختيار و الوعي و ما يقابله من عناصر اللااختيار و اللاوعي لا يبقى مجالا بان البناء الكتابي امر مشتمل على الاثنين و ان الاقتصار على احدهما تفريط واضح كما فعلت الاسلوبية باعتماد الاختيار و البنيوية باعتماد اللااختيار (١٦) .

٣- المعادلات التعبيرية .

المعادلات التعبيرية هي الصور الكتابية التي تظهر بها العوامل الجمالية (١٧) ، اي هي القالب الكتابي الذي يطرح فيه الشاعر افكاره و التقاطاته الجمالية .

ت- الكيانات النصية المابعد كتابية . و اضافة الى السردية التعبيرية المقومة للشعر السردي المميز للقصائد التي اخترناها ، فانا قد اشرنا الى اسلوب تعدد الاصوات (البوليفونية) في قصيدة (فوضى) و اسلوب الحركة داخل النص

(المستقبلية) في قصيدة (مماحكات) و اسلوب التنقل بين الرمزية و التوصيلية (اللغة المتموجة) في قصيدة (احلام البنفسج)

١- الاستجابة الجمالية (الانبهار) و التاثير الجمالي (الصدمة)

احدى اهم عمليات القراءة هو الانتاج ، و من الخطأ تصور ان القراءة عملية اتكالية استهلاكية ، بل هي عملية انتاجية ، و من اهم الكيانات التي تنتجها القراءة ثلاثة امور الاول توسعة المدارك و الثاني اكمال النص و الثالث الاستجابة الجمالية . من الراسخ ان للنص الادبي الابداعي تأثيرا جماليا و كل تلك المظاهر و العوامل التي تكلمنا عنها تحقق هذا التأثير ، الا ان الاستجابة الجمالية و جانب من هذا التأثير يعتمد على القارئ و على قاعدته المعرفية و الجمالية . فكما ان المؤلف يجب ان يتمتع بتجربة لكي ينتج نصا فكذلك القارئ لا بد ان يتمتع بتجربة قراءاتية لينتج قراءة ناضجة وهذا ما اسميناه (القراءة التعبيرية) (١٨) . و وظيفة النص هنا تكمن في كونه محفزا جماليا و فكريا و قراءاتيا ، و في الحقيقة الاستجابة الجمالية تختلف من نص لاخر و من قارئ لاخر ، فلدينا الاستجابة الظاهرية للنص التوصيلي و لدينا الاستجابة العميقة للنص الرمزي ، و لدينا الاستجابة السطحية للبوح المباشر و لدينا الاستجابة العميقة للبوح الايحائي و بينما النص الرمزي العذب يحقق استجابة واسعة نوعا و كما ، فانه بخلاف النص الرمزي غير العذب او المباشر العذب فان الاستجابة فيه لا تكون واسعة بل تكون ضيقة (١٩) . و لقد وفرت السردية التعبيرية من خلال تحقيقها الرمزية العذبة تلك الاثارة و الاستجابة الجمالية واسعة النطاق ، و نجد كثيرا من تجار حميد الساعدي السردية محققة لهذه الاستجابة الواسعة ، منها مثلا قصيدة (حلم الياقوت) (٢٠) حيث يقول فيها الشاعر :

(بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاض َعلى جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . ... النص)

٢- التعاونية .

من المعلوم ان حميد الساعدي يعتمد الرمزية القريبة ، و الخطاب الواضح ، بل يتبنى ذلك فكريا و رؤيويا ، و يرفض الرمزية المتعالية و المغلقة ، فنصوصه بذلك تدخل في تصنيف النصوص المتجاوزة للحداثة ، حيث يكتب قصائد نثر قريبة الرمزية واضحة الخطاب بفنية عالية وسرد تعبيرية وهذا مواكب لقصيدة النثر العالمية المعاصرة و كل قصائد حميد الساعدي شواهد على ذلك ، و اظهرها من حيث التعاونية قصيدة (احلام البنفسج) .

١- http://www.merriam-webster.com/dictionary/text

٢- https://www.reference.com/art-literature/definition-literary-text-e2c4af15a7a79714

٣- https://en.wikipedia.org/wiki/Literariness

٤- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

٥- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/02/02/حميد-الساعدي-؛-فوضى/

٦- https://en.wikipedia.org/wiki/Polyphony_(literature)

٧- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/30/قلب-الظلام/

٨- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

٩- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/02/حائط-الأخيلة-٢/

١٠- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?

١١- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?

١٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/04/14/مُماحَكات/
١٣- https://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature)
١٤- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/13/أحلام-البنفسج/
١٥- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/Fjos6P1dce?
١٦- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?
١٧- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxbce?
١٨- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?
١٩- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuKUPba?
٢٠- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/14/حلم-الياقوت/

مفهوم الكتابة الابداعية

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing) بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية (

(Literary writing قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له.
لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و وولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .
اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة .
من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

هنا في هذه المقالة سنتناول ملامح الكتابة الابداعية ، و الخصائص التي تجعل النص الادبي ابداعيا ، و ستكون كتابات الشاعرة عزة رجب نموذجا للابداع الشعري لما تتسم به كتابات هذه الشاعرة من الفنية العالية و الجمالية الواضحة

.

و لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية .

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية

١- التقنيات الفنية في الكتابة

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية .

عزة رجب شاعرة متمكنة من أدواتها و نصوصها و عباراتها النصية مشتملة دوما على التكامل التعبيري بين العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية . و نجد هذا جليا في جميع نصوصها و كمثال هنا نأخذ قصيدة (ماؤك يتسرب نحوي) المنشورة في مجلة الشعر السردي (١) تقول الشاعرة :

(أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر .)

المقطوعة من السردية التعبيرية و انبثاق الشعر منها نظام جمالي عميق قد كشفت عنه الشاعرة ، وهذا أحد التقنيات الشعرية . و الخيال يتربع المقطع الكلامي وهو كسر لمنطقية الخطاب وهذه من تقنيات الكتابة الادبية ، من العوامل الجمالية المحورية هي النظم اللغوية التي انكشفت للمتلقي لمجموعة من الاشياء المركزية في تلك المقطوعة .

فالنجوم – وهي شيء عال متعال- يعرض لها صفتان غير عاديتين الاستباحة و الاستلاب ، و من خلال نظام المثل و الانعكاسات و الرمزية ، فان العمومية الرمزية هنا تضرب الى كل ما هو عال و متعال و نير، و تضرب الى كل ما هو قاهر و طاغ و قوي ، فيقع الكلام في خانة امتلاك النفس الانسانية و قدرتها على التحكم و امتلاك امر الامور المتعالية ، وهذا يثير كثير من البواطن ، و يحقق العجز و الابهار و الدهشة . ان الدهشة المتحققة بالعامل الجمالي هي دهشة معرفية بخلاف الدهشة المتحققة بالمعادل التعبيري فانها دهشة شعورية .

و تعود الشاعرة الى الجو المعرفي ذاته اي امتلاك القدرة على الامور المتعالية و الاخذ منها
في قولها (ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ،)

و في نظام معرفي ثالث تبين الشاعرة النتيجة الوجودية لتلك الحالة الاقتدارية حيث تصبح ممتلكة لكل ما هو نفيس و عال ، وهو نتاج طبيعي لحالة تحصيل الوجودات العالية ، ثم تنتقل الشاعرة الى الفيض حيث انها تفيض بالنور و بالعليائيات .

(أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي)

و في نظام رابع يحصل و بفعل ما تقدم من انظمة تحول في طبيعة الذات فتنتقل الى وجود مختلف اكثر قدرة .

(و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس)

اذن هنا الشاعرة في عملية الكشف هذه و الاشراق و الاطلاع تحاكي الوعي العميق للانسان بتحصيل القدرة و تناول الامور العالية و الاستثنائية و امتلاكها باقتدار من ثم التحلي بها و التلبس بها حتى تختلط بالذات ثم الفيض و من بعد ذلك الانتقال الى وجود اكثر اقتدارا وهذا النظام المعرفي هو أحد أهم الغرائز و الدوافع الانسانية للاكتشاف و الحب للحياة و ما هو جديد و عميق و بعيد المنال .

و في جهة المعادلات التعبيرية فان الشاعرة طرحت تلك المعارف و الالتقاطات و الاشراقات و الابحارات العميقة بعبارات مجازية و شعرية و بسرد تعبيري رمزي ايحائي يتكامل فيه الشعر بالنثر مع صور شعرية نافذة في النفس تبلغ اوجها في العبارات التلية :

(١-أستبيحُ نجوم السماء ، ٢- أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ٣- أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، ٤- أخطفها من مُحيا القمر ٥- أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، ٦- أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي ٧- و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، ٨- و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون

قصائدي ،٩- يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، ١٠- وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر .)

٢- العمق الكتابي

الكتابة من دون روح و عمق انساني لن تكون سوى ورقة ميتة و سوى تلاعب فني بالكلمات مهما كانت فنيته ،و لذلك فالكتابة المشتملة على عمق كتابي هي دوما افضل من اية كتابة لا نفوذ روحي لها ، غارقة في الذاتية و منغلقة على نفسها .و للعمق الكتابي مستويات الاول هو العمق الانساني اي حمل النص رسالة انسانية وهذا الذي اسميناه (الرسالة الاجتماعية)و المستوى الاخر وهو العمق الجمالي اي الشعور العميق باللغة ، وهذا ما اسميناه (بالرسالة الجمالية) في كتابنا التعبير الادبي . و في الحقيقة ان الادراك و الشعور العميق باللغة و مستوى ذلك الشعور و عمقه هو اهم مظهر تتجلى فيه تجربة الكاتب. و عزة رجب معروفة في الاهتمام بعمق الكلمات و رسالتها الانسانية و بالفنية العالية و رسالتها الجمالية و نصوصها شواهد على ذلك منها قصيدة (خزّافة) المنشورة في مجلة تجديد (٢) حيث تقول الشاعرة :

(تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشيء من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح . تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ، طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين .)

و لا نحتاج الى كلام كثير للاشارة الى الفنية العالية و الشعرية الفذة في هذا النص الذي يتكامل فيه الشعر الى ابعد حد محققا الرسالة الجمالية من حيث الابتكار بالسرد التعبيري و النثروشعرية الجلية . كما ان الرسالة الانسانية واضحة ، و رمزية الخزافة و الجرة الى العمق الانساني و الانتماء و علاقات

الاتحاد بالاشياء و تحميلها الزخم الشعوري واضح ، كما ان الشاعرة نجحت هنا في خلق (التأريخ الرمزي) النصي الخاص ، الذي وسع المعارف بالام و الخزافة و الجرة ، وهو من العوامل الجمالية ايضا .

٣- سعة الادراك الجمالي

ان طاقات اللغة لا تحد بحد و من الخطأ جدا الاعتقاد بامتلاك المعرفة الكاملة بسحر اللغة و وجودها الجمالي الامثل ، لذلك فالحل الوحيد أمام الطالب لها ان يوسع مداركه بها ، و ما كتابات المبدعين الا اكتشافات جديدة في كون اللغة الواسعة ، و لو قلنا ان اللغة يوما بعد يوم تتوسع و انها كيان غير متناه لكان صحيحا ، وهكذا جمالها ، و واضح لكل متابع و باحث ان اللغة من الاسرار الكونية العظمى التي لا تفنى عجائبها . و من هنا لا بد من الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بجمال اللغة و الواجب هو متابعة اللغة و الابحار فيها ما امكن . و ان هذا التوسع و الابحار و العشق لجمال اللغة ينعكس في اعطاء الكاتب و قدرته على كتابة تعبيرية جمالية غير عادية و احيانا غير محدودة ، و المتابع للشاعرة عزة رجب يعلم ان عباراتها ليست من الكتابات العادية و ان نصوصها تتجاوز التجنيس ، و لو صنفت في النصوص الحرة العابرة للاجناس لكان ذلك مناسبا ، و هذه القدرة و الشعور العميق باللغة و بجمالها ناتج و بلا ريب من تجربة كبيرة لهذه الكاتبة . في نص عابر للاجناس عنوانه (مخاض طبيعي) منشور في مجلة الشعر السردي ، تتجاوز عزة رجب التجنيس و تكتب نصا سرديا يجمع تقنيات الشعر و القصة تقول فيه :

(في المساء يتوقف نقَّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخَّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة .

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ، فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا

جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه . ...)

من الواضح السردية الطاغية هنا ، و من الواضح ايضا العمق الشعري الجلي ، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي ان (النص الحر العابر للاجناس) هو احد اشكال قصيدة النثر و ليس جنسا مختلفا ، و انه مستقبل الكتابة التي ستنتهي اليه كلها عاجلا ام اجلا .

١- مجلة الشعر السردي

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=عزة+رجب&max-results=20&by-date=true

٢- مجلة تجديد الأدبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عزة-رجب/

مفهوم التعبير الادبي

مع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد

منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (١) . و مع انهم – اي تلاميذه- ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبير الادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية) .

لقد تناولنا في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (٢) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (٣) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة

جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (٤) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب (٥) .

لكل جنس ادبي اساليبه الخاص و خصائصه المتميزة التي لا بد لوحداته التركيبية من الاتصاف به ، و نحن سنتحدث هنا و بشكل مكثف عن اساليب تجربة شعرية تحقق حالة التوافق بين الشعر و النثر و تسعى في الكتابة نحو الحالة الاكمل لقصيدة النثر بالتوافق النثروشعري و السردية التعبيرية التي نراها في كتابات الشاعر ميثاق الحلفي . و سنبحث تلك الخصائص و اساليبها باعتبارها وحدات جمالية مكونة للنص ، و اما الفنية و الرسالية فانها تدخل في بحث ادبية النص و ليس في بحث وحدات التعبير الادبي .

للتعبير الادبي في قصيدة النثر السردية التعبيرية الافقية مظاهر جلية تنطوي على مبدأ (التضاد) وهو الحقيقة الكبرى لقصيدة النثر. فالشعرية في قصيدة النثر (الافقية السردية) تتجلى في تضاديات كبيرة في الانزياح و اللانزياح و في الغنائية و اللاغنائية و الحرية و اللاحرية في الجمع بين اطلاق الاسلوب و نثرية النص . ان المظهر الاوسع للشعرية يتجاوز حالة الانزياح ليشمل الانزياح و اللانزياح كاداة تعبيرية في قصيدة النثر وهو مظهر من التضادية . كما التراكيب اللغوية المتشتملة على احد تلك الاساليب بشكل متجل تحقق الصورة الشعرية بمعناها الواسع وان كانت غير مقتصرة على الغنائية لتشمل

الشعرية الغنائية و اللاغنائية و هذا ايضا مظهر من مظاهر التضادية في قصيدة النثر ، كما ان من مظاهر التضادية في قصيدة النثر هو جمعها بين الحرية المطلقة في الاساليب مع قيد النثرية وهذا من اهم اسرار قصيدة النثر . فكل اسلوب من الاساليب في قصيدة النثر النموذجية (السردية الافقية) يشتمل على التضادية ابتداء من نثرية الشعر (النثروشعرية) و شعرية السرد (السردية الشعرية) الى توصيلية الرمز (الرمزية) و ايحائية الوصف (الايحائية) الى تأثيرية الكلام شعوريا و احساسا (التأثيرية الشعوري) ، الى الادراك العميق باللغة (التجريدية)

- السردية الشعرية

في القصيدة السردية و الشعر السردي بالمفهوم الذي قدمته مجموعة تجديد تنظيرا و تطبيقا يتحقق السرد اللاقصصي ، السرد الشعري بالمعنى الحقيقي ، و ليس القصة المنظومة او المطعمة بلغة شعرية ، بل في القصيدة السردية تجد نثرا و سردا ينبثق منه الشعر ، وهذا هو نظام التضاد . لا تجد قصة و لا حكاية رغم السرد ، انه السرد لا بقصد السرد ، وهذه الكتابة من اصعب انواع الكتابة و تحتاج الى تجربة و عمق حقيقيين . في سرديته الرائعة (عن الحرب احدثكم) (٦) التي يحقق فيها ميثاق الحلفي النموذج لقصيدة النثر من حيث سردية الشعر و عذوبته و وضوح الرسالة حيث يقول :

(في الحربِ لا تُفتِشَ عن نهاراتِ الحظِ ، يكفي إناء من البلاستيك لتشاركَ الفئرانَ العشاء. ولا أنْ تطفوَ على وجه النهرِ عاشقاً.لا تُفكِرَ مَنْ يَقلِبُ الطاولةَ آخرَ المساء . أنْ تَقبِضَ على متاريسِ الأرواحِ في موضعك. لا تحتاجُ إلاّ لجنونٍ يُدخلكَ موسوعةَ الهذيان .

عن الحربِ أُحدِثكم. تلكَ التي أكلتْ أثداءِ النساءِ.وحملَتْ صلبانِ اللعنِ الى مُتحفٍ عائمٍ على العويلِ .عن الزكامِ الذي اصابَ سواترِ الرئةِ وأنتَ تكتبُ في الظلام وصاياك على عِلبِ التبغِ الفارغة وتحلمُ في الظلام وتموتُ في الظلام.)

لا نحتاج الى كلام لبيان السردية الواضحة في النص ، كما اننا لا نحتاج الى كلام لبيان الشعرية الواضحة فيه ، هنا في هذا النص يحقق ميثاق الحلفي السردية التعبيرية ، السردية لا بقصد الحكاية و القص ، بل بقصد الرمز و الايحاء و اثارة الاحساس و الشعور . انها حكاية التفتيش عن الجواب و عن

المصير ، انها الانكفاءة الكاملة و االلون الرمادي لهذه الحياة و العشاءات المرة ، انها خسارة الحلم فلا عشق و لا اكتراث بالنفس و لا بالمصير ، انها قصة الضياع و التيه و حياة الجنون و الهذيان .

- النثروشعرية
قصيدة النثر السردية الافقية هي الحالة النموذجية لتحقق التكامل بين الشعر و النثر ، ففيها تجد الشعر الكامل في النثر الكامل وهذا هو نظام التضاد هنا . حيث من قلب النثر ينبثق الشعر. يقول الشاعر في قصيدة (رسالةٌ،عُثِرَ عليها)(٧) :

(تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. وينامُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء)

في هذه القصيدة المتكونة من تسعة اسطر ، نجد البناء الجملي المتوصل ، فالنص كله يتكون من اربع وحدات نصية ، كل منها يتكون من ثلاث جمل متصل ، وهذا طغيان واضح للنثرية ، كما ان التراكيب درامية حكائية سردية بعيدة عن التصوير و الغنائية جدا ، وهذا ظاهر ، الا انه وسط هذا الجو النثري ينبثق الشعر ، و تتحقق الشعرية الفذة و تنبثق الصورة الشعرية بابهى صورها (ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجر) (نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) (علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا) . كما ان الشاعر استخدم التموج اللغوي لينتقل بين الرمزية و التوصيلية مما اعطى نصه عذوبة كما سنبين في الفصل التالي .

- الرمزية العذبة

البوح الاقصى و التوصيل الجلي من خلال الرمزية العالية اعطى للرمزية عذوية في القصيدة السردية و عذوبة الرمز هي من نظام التضاد وهو انجاز لا ينكر لكتابة قصيدة النثر السردية الافقية . تميز السردية الافقية بالرمزية العذبة ، رمزية قريبة ، رمزية تتوهج وسط جو من التوصيلية في تموج لغوي و كلامي عذب فبعد توصيلية (تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ) تأتي رمزية (وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.) ثم رمزية عالية جدا (أُريكَ نْباحَ البواخرِ) وهذه تبلغ المجانية و التجريد ثم رمزية قريبة (وكيفَ تُزمجرُ الريحُ) مثل راقصة على السريرِ) ثم منطقية واقعية (يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى) .

- الايحائية

من خلال النثرية التي يراد بها الشعر و من خلال السرد الذي لا يراد به القص فان الموجهات الدلالية التي تدخل عمدا على المركبات اللغوية لا تقدم فائدة تشخيصية افهامية و انما تقدم دلالة ايحائية شعرية ، و هذه القيدية اللاتداولية الايحائية هي من نظام التضاد و من الشعرية الواضحة في النثر الايحائي .

نجد هذه الموجهات الايحائية كثيرة في شعر ميثاق الحلفي منها مثلا قصيدة (سونار)

(هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ) فان قصيد (بلا ساقين) نقلت النص من خانة القص و الافهام الى خانة الايحاء و الشعرية و هكذا في قيد المقبرة في عبارة (وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،) و ايضا الايحائية ظاهرة في قيد (العجين) في عبارة (وأنْ يَئِنَ في كوخكِ العجينُ) و في عبارة (وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور) هذه الموجهات الدلالية من الاساليب الشعرية المهمة التي بامكانها نقل العبارة من جهة تجنيسية الى اخرى و من مستوى دلالي الى اخر ، و من الواضح ان تلك القيود و الموجات لم تكن لبيان و توضيح و تفصيل و انما لتحقيق الايحائية و الرمزية .

- التأثيرية الشعورية

الارتكاز في توصيل الرسالة على الثقل الشعوري و الاحساسي للكلمات و الجمل هو من نتاج التجربة الشعرية ، و تحقيق ذلك بتراكيب نثرية يدل على سعة و عمق تلك التجربة و في القصيدة السردية الافقية يتحقق كل ذلك .

في المقطوعة السابقة من قصيدة (عن الحرب احدثكم) ، الشاعر يقول (عن الحرب احدثكم) لكنه في الحقيقة لم يرد ان يحكي لنا قصتها و لا حكايتها ، و انما اراد ان يحكي لنا نظاما متشابكا و متشكلا من الاحاسيس و المشاعر ، لقد نجح الشاعر في تعبئة كل عبارة من عباراته بطاقة تعبيرية شعورية و زخم شعوري هائل ، حتى انك ما عدت تسمع الحكاية بقدر ما انك صرت ترى تلك الاحاسيس .

- التجريدية

الشعور العميق بالمعاني و الادراك بالبعد الجمالي لها و توجيهه الى القارئ و توصيل الرسالة عن طريقه هو من الاعمال الاستثنائية ، وهو من النهج التجريدي في اللغة غير المعتمد على معانيها و افكارها و انما على ثقلها الشعوري و بعدها الجمالي ، وهذا و ان لم يكن من الصفات الخاصة بالقصيدة السردية الا ان تحقيقه فيها يحتاج الى مهارة لا تخفى .

لقد اعتمد الشاعر على الزخم الشعوري و التناسب العاطفي في بعض العبارات بدل المنطقية ، حتى ان الرمزية فيها تبلغ التجريد منها مثلا ما في قصيدته ((رسالةٌ،عُثِرَ عليها)

فكما اشرنا ان الرمزية تبلغ المجانية المعنوية في عبارة (أُريكَ نُباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) فن الشاعر اعتمد في رسالته هنا على البعد الشعوري و الثقل الاحساسي لتركيب (نباح البواخر) و هكذا يرتكز النص على البعد العاطفي و الشعوري في عبارة (هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.) فان الرمزية هنا مجانية كما هو ظاهر لكنها تحقق خطابيتها عن طريق البعد العاطفي . و هكذا في عبارة (أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي

العصافيرَ بالكثير من الزقزقة.) ففي عبارة (تُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة) تحمل ثقلا شعوريا و زخما احساسيا يتناسب مع الخطاب و الجو العام للنص .

١- https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc

٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/

٣- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629CWba?

٤- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc

٥- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?

٦- http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=ميثاق+الحلفي&max-results=20&by-date=true

٧- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ميثاق-الحلفي/

مفهوم التجريد

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية (١) ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية (٢) التي اهم مشكلاتها الجفاف و الجفاء و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب (٣) و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس عالميا تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية من دون الارتكاز على النفوذ العميق في الاشياء و النفس (٤) ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية (٥) .

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب (٦) ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي (٧) . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .و من هنا يعلم ان التجريدية في النص ليس بالضرورة ان تعتمد الرمزية المغلقة و اللامعنى كما صورتها الحدثة ، بل يمكن تأدية ذلك بأدب قريب عذب يعتمد في رسالته على البعد التأثيري و الجمالي و الشعوري للكلمات اكثر من الافادة و البوح المعنوي التوصيلي .

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر

عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة . ان مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت) .(٨)

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات الشعوري و العاطفي و الوعي الجمالي بالاشياء نحو الخارج . وهذا الفنان الحداثي التجريدي ماليفتش ١٨٧٨-١٩٣٥ تميز بفنه غير الشخصى البسيط وغير المزخرف ؛ وأراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة. (٩) . و بينما في التعبيرية العادية تكون المحورية لرسم و تصوير البوح فانه في التجريدية تكون المركزية لرسم و تصوير الشعور ، فتخرج الكلمات عن مجرد وسائط تعبير معنوي بل تصبح وسائط تعبير جمالي و شعوري وهذا تطور مهم في التجريدية اللغوية وفهم جديد فعلا لها (١٠) .

في قصيدة (لوحة) (١١) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي المحافظ على الخطاب الواضح بالتركيز العميق على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية .

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . وهنا ستملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت

سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير .

من أهم ميزات التجريدية اللغوية ان لها القدرة على رسم الشعور و الاحساس بعيدا عن افادات الجمل و نجد هذا حاضرا في عبارات النص ، تقول الشاعرة

(١- ألواني زاهية كفراشات الربيع. ٢- لا أتوقف عن مغازلة الضوء.) فلدينا هنا مقاطع تصويرية ، و التعبيرية العميقة واضحة ، و مع ان الشاعرة انتهجت نهجا سرديا و وصفيا الا انها حققت نفوذا عميقا و ادراكا شعوريا قويا بالاشياء ، فالابهام و المجانية في الالوان اعطت مساحة فكرية واسعة للتخيل و انطوت على الذات باسرها ، وهنا تبرز الرؤية و الادراك العميق بالاشياء ، انه تجريد و توحد ، و تتجه الشاعرة الى وصف احساسي اخر في (مغازلة الضوء) و ايضا الاطلاق و الكلية المعنوية و البعد ان التشخيص و التشكل ، تجعل القراءة تتكئ على البعد الشعوري و الاحساسي اكثر من المعنوي ، وهذا هو جوهر التركيبة التجريدية الشعورية .

و في مقطع رمزي قريب فيه بوح طعمته الشاعر بثقل احساسي ينحى بالادراك القراءاتي نحو المجال الشعوري و الاحساسي حيث تقول :

(أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة.)

ان من ميزات التجريدية التعبيرية هو النزوع الى ابعد نقطة احساسية و شعورية في الكلام ، او هو (التطرف التعبيري) ان صح التعبيري ، حيث يتجلى البوح الاقصى و الذي يصدم القارئ بثقل الشعور المعبأة به العبارات ، و من الواضح ان الشاعرة في هذه المقاطع قد عبأت عباراتها بكم هائل من الاحاسيس ما كان ممكان لولا الادراك العميق بالاشياء و بتأثيرها و نفوذها في النفس ، فهي تعشق الضوء ، وهذا عمق ثم يأتي توجيه شعوري اقوى و اعمق (منذ ابصرت عيناي جمال الشمس) ثم توجيه شعوي اخر (لم اشتك يوما قيظها الذي يحرق حسي) و من الواضح الثقل الاحساسي لعبارة المجازية (يحرق حسي)

و في مقطع وصفي تعبيري و ذاتي تنفذ الشاعرة الى مشكلة الذات و الارادة و الاختيار تقول الشاعرة

(أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.)

فبوصف قريب الا انه معبأ بمشاعر و فيه نقل تعبيري يضفي على الخارج لمسة الذات حيث يكون الحلم اجمل و تكون اللوحة المطلقة الواسعة سعة النفس متجددة ، و بوجودات هي اجمل من الجميل المدرك ، وهنا تحقق التطرف التعبيري و البوح الاقصى الذي لولا هذا التراكم الشعوري و الاحساسي في النص لما حقق هذه الدرجة من البوح و التعبير . ثم تختم الشاعرة قصيدتها بعبارة بوحية تبلغ من الشدة التعبيرية درجات عالية حيث تقول :

(فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء .)

لقد نجحت الشاعرة و بتجربتها الفنية الواسعة و ادراكها العميق بالاشياء ان تحقق منظومة مشاعرية و احساسية موازية لعنصر البوح و التوصيل ، و هذه القصيدة رغم محافظتها على وضوح الخطاب و برمزية خفيفة و قريبة ، الا انها ايضا عبئت بطاقات تعبيرية اعتمدت كثيرا على الثقل الحسي و المشاعري للمفردات و الاسنادات ، و حققت لونا تجريديا مغايرا و مختلفا جدا عن التجريدية المعتمدة على الرمزية المتعالية و الانغلاق .

١- http://www.marefa.org/index.php/المدرسة_التجريدية

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/بعد_ما_بعد_الحداثة

3- https://ar.scribd.com/document/323276173/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC1

٤- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

5- https://ar.scribd.com/document/323276657/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC2

٦- https://ar.scribd.com/document/323275469/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC3

٧- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

8- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

9- https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

10- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

11- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/07/20/لوحة-٢/

عالم الروح

للاشياء في ادراكاتنا مستويان المستوى التكويني الخارجي و المستوى الذهني . من المستوى الخارجي التكويني الوجود الجسماني و من المستوى الذهني الوجود الاعتباري (المعنوي اللغوي) للاشياء ، وهناك وجود اخر تكويني خارجي هو الوجود الروحي (الشعوري) .

ان لاشياء اسلوب في ترتبها و التكوينية لا تعارض تلك الاسلوبية بل الكيانا الواعية يمكنها امتلاك الاختيار في التكوينيات . الاشياء حولنا تترتب في الخارج باجسامها وهذا هو الترتيب الخارجي الجسماني و تترتب في ذهننا بمعانيها وهذا هو الترتيب اللغوي الاعتباري ، وهناك ترتيب اخر لها هو الترتيب الروحي العاطفي و حسب انفعالنا بها وهذا هو الترتيب الروحي الجمالي .

من جهة المعرفة باسلوب انتظام و لا انتظام الاشياء فان العلاقات المنطقية بين الاشياء في جميع مستوياتها هي ايقاع و تناسق ، و اما العلاقة الانزياحية اللامنطقية فلها تسميات . فاذا حصلت العلاقة الانزياحية اللامنطقية في التكوينيات فانه يسمى معجزة ان كان حقيقيا او سحرا ان كان وهما ، وعلى مستوى الذهن ان كان على مستوى الكلام و الكتابة سمي مجازا و ان كان على مستوى التصور و التفكير سمي خيالا ان كان متعمدا و الا فهو ضلال .

و بخصوص اسلوب انتظام و سلوك الكيانات و المدركات الروحية و الجمالية ف هناك حقيقتان بخصوص اسلوب انتظام المدركات الروحية و منها الجمالية الاولى انا قد اشرنا ان الكيانات الروحية و الانفعال بها خارجي تكويني كما هو الجسماني الا انه ليس زمكانيا و لا جسمانيا فهو تكويني واقعي خارجي لا جسماني ، و لذلك فالانزياح فيها ليس اعتباريا كما في اللغة بل تكوينيا بمعنى انه يسلك سلوك الجسمانية ، و كما ان هناك معجزة جسمانية فهناك معجزة روحية بان يتحول الشعور بالمؤلم الى لذة من دون تغير المؤثر ، و كما ان هناك وهما جسمانيا فهناك وهما روحيا هو الشعور بلذة في المؤلم وهمية هو السحر في الشعور . و الحقيقة الثانية محدودية كيانات الانفعال بالجمال كما و نوعا فان الادراك الروحي بالاشياء الروحانية و منها الجمالية محدود من جهة الكيف بمحدودية الكيانات العاطفية و الشعوري رغم لامحدودية الكيانات الروحانية و الجمالية المؤثرة في الروح . كما ان الادراك الروحي محدود من حيث الكم ، فان هناك مستويات من المدركات الروحانيات عالية يعجز الانسان عادة ان يدركها و تحتاج الى استعدادات عالية لادراكها ، فعالمنا هذا مليء بالمعطيات الروحانية التي نعجز عن ادراكها الا بعد ان نمتلك استعدادا لذلك . اضافة الى ان الاستجابة الروحية و ان كانت تصنف الى تصنيفات شعورية و عاطفية واسعة و محدودة الا ان لها درجات كمية و كيفية يمكن من تمييزها الا انه ليس شيئا متيسرا لكل احد ، فهذا التمييز الدقيق مفقود عند اغلب الناس ، بل ما يحصل من تمييزات انما هو عند وجود الفارق الشعوري و المؤثر

اروحي الكبير ، و هذا بخلاف التمييز الجسماني او التمييز المعنوي اللغوي الذي تتميز الاشياء في ذلك عند اغلب الناس بابسط زيادة او نقص .

بمعنى اخرى ان تربيتنا الروحية بدائية بخلاف تربيتنا الجسمانية و اللغوية فانها متطورة ، و لذلك نجد الادراك بالخارج حتى بخصوص الروحانيات من غيبيات و جماليات يعتمد على الادارك الجسماني و اللغوي اكثر منه من الادراك الروحي ، ليس لان الاشياء لا تتمايز روحيا بل لان خبرتنا الروحية ضعيفة . لذلك لا بد ان يكون هناك بحث واضح و جدي في علم الروح و الجمال يبحث الكم و الكيف الروحي و الجمالي و بدقة عالية و تربية الناس عليها من خلال التجربة لكي تتطور الخبرة الروحية و العاطفية و الجمالية ، و نخرج من خانة الانطباعية الى خانة المعرفة الروحية ، و كما يكون لدينا علم بمادية الاشياء و تأثيرها علينا كاجسام و كما ان لدينا علما باللغة و المعاني و المدركات الاعتبارية الذهنية يكون لدينا علم بالكيانات الروحية و الجمالية . و لا بد ان يكون لدينا معرفة واضحة و دقيقة و تفصيلية بالروحانيات و العاطفيات و الجماليات كما هي خبرتنا و معرفتنا بالاجسام و الخارجيات و الذهنيات الاعتبارية . وهناك اشارات بل حقائق تشير الى ان التكامل الروحي و الجمالي للانسان سيحصل في الاخرة حيث اللذة الكبرى لاهل الجنة و الالم الاكبر لاهل النار ، و انه يمكن ان تحصل تجارب متفاوتة بهذا المستوى في الدنيا ، وهذا يمكن تفسيره بتكامل الخبرة الروحية لدى اهل الاخرى .

ان هذا الكلام يعني و بالضبط التوسع في الاسلوبية ليس فقط للتجاوز اللغة فتشمل الخارجيات و اسلوب انتظامها و انزياحيها و كيفية تحقيق عملية الاختيار فيها ، فانه يتجاوز ذلك الى الاسلوبيات الروحية بادراك نظام انتظامها و منطقياتها و نظم الاختيار فيها و نظم الانزياح فيها . و اذا ما تحقق العلم العام بتلك الاسلوبيات فانه سيكون ممكنا التوصل الى الطرق التي يكون للانسان سلطان على التكوينيات الروحية كما هو الان لديه سلطان على التكوينات الجسمانية بالعلم المادي و لديه سلطان على الاعتباريات الذهنية بالعلوم العقلية و . و ان العلم الروحي هو ارقى و اعقد و اصعب من العلم المادي حيث يقول تعالى (**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا**) **فالله تعالى يقرر ان للروح علم ، و هل العلم الا المعرفة باسلوب الوجود و الانتظام و عدم الانتظام .**

فكرة الابداع

الإبداع الأدبي كله جميل ، حتى في بداياته غير الناضجة لإنه يصدر من الروح الإنسانية ، و الروح الإنسانية أجمل ما في الكون ، لكنْ لأسلوب الكتابة تأثير في تحقيقها المنجز و الحدث المهم على المستوى الشخصي و العام . و يتأثر الأسلوب بعوامل من الوعي و اللاوعي ، و ربما تأثير اللاوعي على الكاتب أكثر من الوعي ، وهذا هو السبب الرئيسي و الحقيقي في ظاهرة (التحيّز الاسلوبي) بأن يفضّل كاتب لوناً معين من الكتابة على غيره ، و بلا شك للتجربة أيضا تأثيرها هنا .

من المظاهر المهمة للاوعي الإبداعي الأدبي هو أشكال الكتابة و أساليبها ، وهذه الأشكال تتدرج بحسب أمرين ؛ هما طبيعة العوامل الجمالية و طبيعة المعادلات التعبيرية من نص و أسلوب هو الصورة الواعية للظاهرة الأدبية .

العوامل الجمالية هي مجموعة أفكار دفينة يُمارس عليها جميع أشكال الإخفاء و الستر لأسباب أهمها لأنها من أفعال الروح المتعالية على الواقع، و ثانيا لطغيان التفكير العقلي الواعي و النفعية الواقعية ، و الا فان الافكار اللاواعية هي كيانات و حقائق أكثر رقيا و جمالا من الواقع و غالبا ما تتصف بالرقي الانساني لسبب واحد و بسيط وهي كونها من أفعال الروح .

ما يقوم به المبدع هو التخلي عن النفعية و المنطقية و النفوذ عميقا في عالم اللاوعي و التقاط درره و لأن تلك الحقائق لها وجودات كلية بسيطة فان المبدع يظهرها لنا بشكل معادل واعي تعبيري جزئي ، كنوع فنّي من رسم او أدب او سينما مثلا، او كجنس أدبي من شعر او قصة ، و كأسلوب كما في الشعر الموزون و الشعر النثري الذي يتراوح بين القصيدة الحرة و قصيدة النثر السردية الافقية .او كتجربة تتراوح بين الانطباعية الى التعبيرية الى التجريدية الى التجلياتية التي تحدثنا عنها في مناسبات سابقة و أنها حالة الكتابة الاكثر عمقا و نفوذا من التجريدية .

فالابداع في أي شكل من اشكاله هو محاكاة للروح ، و كلما كان الابداع اقرب الى عوالم الروح و خصائصها كان اكثر صدقا، و نعلم ان عوالم الروح تتميز بثلاث صفات (الحرية ، الكلية ، و الخفاء) ، فالادب كلما كان حرّا و كلما كان كليا و كلما كان خفيا ، كان أقرب الى عوالم الروح و اكثر صدقا في التعبير عنها و من بين ما هو موجود من المعارف الانسانية الادبية فان قصيدة النثر هي من اكثر اشكل الادب اقترابا من عالم الروح و ان التجريدية هي من اقرب التجارب الابداعية اليها و السرد التعبيري هو من اقرب الاساليب الادبية الى تلك العوالم . هذه المظاهر هي مستقبل الكتابة ، و نجد لها حضورا في كتابات مجموعة تجديد ، و التي هي بجميع صورها تتجاوز زمن الحداثة و تنفذ عميقا في كتابات مابعد الحداثة و ما بعدها وهو واضح لكل متتبع .

فكرة السرد التعبيري

السرد التعبير هو كاتبة أدبية تسعى لتحقيق الشعر في وسط النثر في قصيدة النثر من دون الميل الى احدهما. فكما ان الشعر يتجلى فان النثر يتجلى ايضا. الشعر يتجلى في السرد التعبيري بالغنائية و النثر يتجلى بالكتابة الخالية من كل تفنن بصري او شكلي حيث البناء المتماسك و المنطقي بالجمل و الفقرات.

السرد التعبير كان محاولة للاجابة عن اسائلة بخصوص الشعر و القصيدة.

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص قصيدة النثر ؛ ما هي قصيدة النثر ؟ و كيف يمكن لمقطوعة نثرية ان تحقق الشعر ؟ وهل ما يكتب من شعر نثري محسّن بتفنن بصري و شكل يحقق تكامل نثرية القصيدة؟

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص الشعر ؛ ما هو الشعر؟ نحن نرى الشعرية باقية في الشعر المترجم الذي ليس فيه اي تفنن بصري او شكلي اذن ما هو الشعر واين تكمن الشعري؟

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص النص؟ ما هو النص هل هو الكتابة التي على الورقة ام انه وجود اخر في مستوى ما وراء الكتابة و في الذهن؟

لدينا في الكلام أدب و تقرير عادي . بتصف الكلام العادي التقريري بتقريرية مباشرة و نفعية افادية بينما يتصف الادب بلامباشرية و بانتقائية و تحسيتنية .

لدينا في الادب شعر و نثر وبينما تتقوم النثرية بالمنطقية و التماسك، فان الشعرية تتميز بالانحلال و اللاتماسك اي التشظي .

في النثر لدينا السرد القصصي و لدينا النثر الفني (كالخاطرة) و في الشعر لدينا الشعر الغنائي و الشعر السردي .

في الشعر السردي لدينا الشعر السردي المعروف (الشعر السردي الغنائي) و لدينا السرد التعبيري (الشعر السردي التعبيري).

في جميع اشكال الكتابة الا السرد التعبيري هناك توافق بين البنية العميقة و البنية السطحية من حيث جنس الكتابة و تشكل النص، الا ان الواحد منها يختلف عن الاخر بخصائص بنيته ففي السرد القصصي البنية منطقية متماسكة حدثية تخيلية و في النثر الفني هناك منطقية متماسكة بيانية و في الشعر الغنائي البنية انحلالية متشظية. و كذلك في الشعر السردي الغنائي فان البنية سردية حدثية الا ان الوجود الشعري يكون بشكل وجود مصاحب و على مستوى الانثيال و التداعي و الدلالة أي ليس على مستوى البنية.

اما في الشعر السردي التعبيري (السرد التعبيري) هناك عدم توافق بين البنية التحليلية و البنية الانثيالية مع موافقة البنية التحليلية للبنية الفهمية فكلاهما سردي منطقي متماسك بينما البنية الانثيالية فانحلالية متشظية.. و اما في السر التعبيري فان عدم التوافق حاصل بين البنية الفهمية و البنية التحليلية حيث تكون البنية الفهمية سردية متماسكة منطقية الا ان البنية التحليلية فانحلالية متشظية كما هو حال البنية الانثيالية .

اما في السرد التعبيري فان البنية العميقة تختلف عن البنية السطحية ، فالبنية السطحية سردية منطقية بينما البنية العميقة فغنائية، و بهذا يختلف السرد التعبيري عن جميع اشكال الادب، و يختلف بالخصوص عن السرد الغنائي (الشعر السردي المعروف) بان غنائية السرد التعبيري في بنيته بينما غنائية السرد الغنائي في انثيالاته و تداعياته.

فالخلاصة انه في جميع اشكال الكلام الفني و غير الفني منه هناك توافق بين البنية الفهمية – القراءاتية- السطحية و البنية الاستقرارية التحليليةالعميقة، و الشكل الوحيد الذي يختلف عنها في ذلك هو السرد التعبير حيث تكون البنية الفهمية السطحية مختلفة عن البنية التحليلية العميقة.

قصيدة النثر كيف تحقق الشعر و النثر انها نثر على مستوى القراءة و الفهم و الكتابة و شعر على مستوى التحليل و الدلالة.

الشعر الذي يكون لا منطقيا في بنيته كما في الشعر الغنائي او منطقيا فيها كما في السرد الغنائي ، يمكن له ان يكون منطقيا على مستوى الكتابة و الفهم الا انه غير منطقي على مستوى التحليل و الدلالة كما في الشعر السردي.

في السرد التعبيري تتجلى القصيدة في ابهى صورها حيث التوافق النثروشعري بدل التضاد بين الشعر و النثر.

السرد التعبيري لم يكن كتابة عفوية ارتجالية و انما كان رؤية جمالية و اعتراضا على النص الموجود ، و كان محاولة لتحقيق التوافق النثروشعري في قصيدة النثر، حيث الشعر الكامل أي الغنائية الجلية في النثر الكامل أي النثر الجلي الخالي من كل تفنن بصري او شكلي.

للاطلاع على نصوص من السرد التعبيري يرجى زيارة صفحة مجلة (تجديد) و مجلة (أقواس الشعر) المتخصصتين بالسرد التعبيري.

١- مجلة تجديد

http://tjdeedblog.blogspot.com/p/blog-page.html

٢- مجلة أقواس الشعر

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/p/blog-page_42.html

نظرية الأدب و علم الأدب

في الكتابات الأدبية لدينا ما يسمى بالكتابة الابداعية من شعر و قصة و نحوهما و لدينا ما يتناول هذه الكتابة من نقد أدبي و غيره . الا انني وبعد ان اقتربت من اكمال الجزء الرابع من كتابي (التعبير الأدبي) ، المكرس لبحث ظاهرة الأدب و جماليته ، و لا ريب ان البحث في الظاهرة الادبية مهم و جميل ، الا انه ثبت لي و بعد مراجعات مستفيضة انه لا يوجد شيء اسمه نقد ، و انما هناك نظرية أدب فقط ، و لا يوجد ناقد بل هناك (باحث او منظر أدبي) . فمرة يتكلم الباحث فيها نظريا و يسمى خطأ (النقد النظري) و مرة يتكلم بها عمليا على النصوص و يسمى خطأ (النقد التطبيقي) ، لكن الحقيقة لا يوجد الا كلام و بحث واحد هو

نظرية الأدب . و من هنا فهناك منظر أدبي و باحث أدبي او حتى عالم أدبي ، و لا واقعية لصفة (ناقد) .

و هذا الفهم اضافة الى كونه تصحيحا في الكتابة عن الابداع ، فانه ايضا يتخلص من العبء التقييمي و السلطوي للنقد كما انه يفتح الأفاق نحو كتابة بحثية أدبية علمية ، بمعنى آخر يفتح الباب مام علم الأدب . حيث ان العلم هو البحث في موضوع معين وفق منهج معين للوصول الى قواعد متناسقة بخصوصه . و من المعلوم ان الكتابة عن الابداع الادبي سواء كان نظريا ام تطبيقيا هو بحث في موضوع معين و بمنهجية معينة لاجل الوصول الى نتائج متناسقة بخصوص الابداع حتى في البحث التطبيقي حيث انه يسعى الى بحث تحقق التصور الكلي في ذلك الجزئي المبحوث .

من الباحثين من يشتغل على القصة و منهم من يشتغل على الشعر بل ، منهم لا يستغل الى على جزء متميز من ذلك الجنس الادبي كالذي يعمل على القصيدة الموزونة و الاخر الذي يعمل على قصيدة النثر ، وهذه كلها اختصاصات و نظريات و يمكن مع فكرة الوصول الى قواعد متناسقة الدخول الى مجال العلمية . و قد يقال ان اختلاف مناهج التناول (النقدي) للنص من اسلوبية او بنيوية او غيرهما يعقد المشهد ، الا ان ذلك ليس صحيحا ، لأمرين مهمين الاول وهو الاهم و الاوضح ان البحث المادي الاستقرائي التفصيلي و التتبع التطبيقي التفصيلي في الكتابة الأدبية و استفادة الكليات من هذا الاستقراء هو الصفة المشتركة لجميع اشكال البحث الادبي او ما يسمى بالنقد ، و الامر الاخر انها جميعا تشترك في فكرة بحث الابداع على انه ظاهرة خارجية عن ادوات البحث و ليست جزء من النقد و هذا هو المقصود بالمنهجية الواضحة، حيث ان المنهج في البحث في نظرية الادب هو منهج استقرائي يتعامل مع الابداع كظاهرة ، و اما اختلاف الاسلوب المتبع فانه لا يؤدي الى الاخلال في طبيعة النتائج ، و انما يحقق اختلافا في الجهة المبحوثة ، ففي واقع الامر ان ما يتصور انه مناهج مختلفة في بحث الظاهرة الادبية من بنيوية و تفكيكية و اسلوبية و نحو ذلك ، ليس في طبيعة الاداة بالضبط كما يتصور و انما هو اختلاف في الجهة المبحوثة من النص ، و مثله النقد الثقافي و مثله البحث النفسي و التأريخي . فهذه كلها اختلافات في الجهة المبحوثة اعتمادا على منهج استقرائي ظاهراتي تقريري و اقعي كما هو واضح وهذا هو المنهج المعين المحقق لاحد شروط العلمية .

من الواضح و بعد هذا الارث الكبير من البحث الأدبي ، و الوصول في جوانب منه الى تدقيق كبير جدا و تقريرية كبيرة و نوعية صارمة تتجاوز الفردي ، اقول اصبح واضحا امكانية الانطلاق نحو على الأدب و ان شاء الله سيكون هذا مشروعنا في المستقبل و ان كان يتطلب جهد لاجل جمع ما توصل اليه من قواعد خاصة بالاجناس الادبية و اشكالها ، تلك القواعد التي تتسم بالواقعية و الموضوعية و التي لا يشك في صدقها . الا انني في المستقبل القريب و لأجل توفر الامكانات القريبة سأهتم بجمع القواعد الخاصة (بقصيدة النثر) في محاولة او مقدمة لبيان نظرية قصيدة النثر ، و اعتبارها مدخلا الى علم الأدب و مدخلا الى علم قصيدة النثر .

العوامل الجمالية

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس

لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبها صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها .

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

(حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة

تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت!)

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير .

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية .

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ، وهذا اللون من أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة :

(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) . نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية .

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة :

(صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.).

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة .

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نجو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد :

١- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت!)
٢- (أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي!)
٣- (أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور!)
٤- نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك!)

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتابها .

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد . نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة :

(ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز!
بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال.)

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دفّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى) .

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (١) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (٢) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر. (٣) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (٤) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (٥) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل .

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي و هي استعارة معنى من لفظ الى آخر (٦) و هي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بسير. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية .

و التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (٧)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (٨) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا

ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (٩) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (١٠)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي (١١).

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (١٢) يقول عادل قاسم

(قَدَمي اليُمنى)

عادل قاسم

((يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار .))

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها .

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية

و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، و هذا السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية .

١- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU
٢- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346
٣- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html
٤- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346
٥- http://forums.roro44.net/497355.html
٦- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html
٧- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية
٨- http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815
٩- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.B1.D9.8A.D8.A9
١٠- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عادل-قاسم/

١١- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/

١٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

انظمة التعبير الموازية

لا يمكن و بأيّ حال من الاحوال انكار التطور الهائل الذي حصل على النص الأدبي في المئة سنة الاخيرة ، و ما صاحبه من وعي مكتسب جديد حول اللغة و التعبير . كما ان تداخل الاجناس الادبية و الذي برز في الخمسين عام الاخيرة أدى الى توسعة في فهم التعبير و تعظيم غير مسبوق لطاقات اللغة و النص الادبي . و بالقدر الذي اكد عليه اللسانيون من التمييز بين اللغة و الكلام و منه النص ، فانّ التعبير الانساني عموما و الادبي خصوصا بواسطة الانظمة الهجينة في اللغة أدى الى تجلي ظاهرة في منتهى الابتكار و الابداع و هي تعدد مستويات التعبير . و لقد ساعدت الكتابة النثرية للشعر في قيادة دفت هذه الظاهرة و ترسيخها .

لقد ترسخ و لمآت السنين ان النص مكوّن و مركب من الكلمات و المعاني، لكن و بفعل الوعي العميق بالنص و ادبيته و تعبيريته ، حصل تطور في فهم النص ، و صار النص ليس مجرد نظام مكون من كلمات و صورة خارجية للغة ، بل تعداه ليكون له وجودات و مستويات مختلفة و ان كان النص اللغوي هو المرآة لتلك الوجودات و المستويات .

انّ الحرية الكبيرة التي وفرها الشعر السردي أدت الى ظهور اشكال تعبيرية مصاحبة للنص لا تتكون من وحدات لغوية ، و بعبارة اوضح اصبح لدينا انظمة

تعبيرية محمولة في النص غير الانظمة اللغوية ، وهذا هو تعدد مستويات التعبير ، و كل من تلك الانظمة غير اللغوية التي تصاحب النص يمكن ان نسميه (نظام التعبير الموازي) . و بتعريف مادي موضوعي فان نظام التعبير الموازي هو ذلك التشكل الادراكي المكون من اية مكونة ادراكية غير اللغة و الذي يكون محمولا في النص اللغوي. فيكون لدينا تعبير لغوي و لدينا تعبير غير لغوي معه و ربما تتعدد انظمة التعبير غير اللغوية .

يمكن لنظام التعبير غير اللغوي المرافق للنص ان يتنوع بتنوع التجربة الانسانية و ما يوافق طاقات اللغة ، لكن من أهم تلك التشكلات التي رصدناها في الشعر السردي هي التشكلات الشعورية العاطفية (التعبيرية الشعورية التجريدية) و التشكلات الاسلوبية (التعبيرية الاسلوبية).و التشكلات القاموسية (التعبيرية القاموسية) و التشكلات الايحائية (التعبيرية الرمزية) و التشكلات الفكرية (التعبيرية الفكرية) .

ان المؤشر الواقعي والصادق على وجود نظام تعبيري غير لغوي مرافق و محمول في النص هو تحقق الاثارة و الاستفزاز بغير اللغة و الكلام ، فيجد القارئ ان هناك معطى غير اللغة و المعاني يستفزه و يثيره و يدهشه ، و وظيفة النقد هو تحليل و تفسير هذه الظاهرة المهمة جدا و التي ربما لم يشر اليها سابقا . و ستكون لنا وقفات مطولة مع تلك الانظمة التعبيرية الموازية الا انا سنشير هنا الى بعض ملامحها و نماذجها البينة .

(التعبيرية الشعورية)

في التعبيرية الشعورية تكون الرسالة مبرزة بمكونات عاطفية و شعورية اضافة الى الكلمات و المعاني ، بمعنى اخر ان النص او المؤلف يوصل رسالته من خلال مكونات شعورية و عاطفية اضافة الى المكونات اللغوية او من دون الاهتمام بالاخيرة كما في التجريد . و من النماذج الواضحة هو قصيدة (شتاء) للدكتور انور غني الموسوي حيث يتشكل نظام تعبيري اخر واضح متكون من وحدات عاطفية و شعورية غير النص اللغوي .

شتاء

أنور غني الموسوي

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر .

و هكذا نجد نظام تعبيري مواز بالتشكلات الشعورية في قصيدة الزهور البرية للشاعر عادل قاسم

الزهور البرية

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ،وتنطلقُ بِرشاقةٍ ،ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيدِ، خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكانَها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ المُمتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبٍ في هذا الفضاء الفسيح.

و في الحقيقة التعبيرية التجريدية الشعورية هي من اهم تطورات الكتابة الادبية و من اكثرها نفوذا الى حقيقة الانجاز و الاضافة على مستوى الوعي بالغة و العي بالنص .

(التعبيرية الاسلوبية).

وهذا هو من أهم ابدعات الشعر السردي حيث توصل الرسالة من خلال اسلوب الكتابة من دون توظيفات بصرية و سمعية معهودة في الشعر .

١- السرد التعبيري (التعبيرية السردية)

حيث السرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و بقصد توصيل رسالة الى القارئ غير الحكاية كما في قصيدة (فَيْءٌ للآخرين) للشاعر فريد غانم حيث نجد الوصف و الحوار الذي ليس الغاية منه خيال الحكي و القصة بل التعبير و الايحاء و ايصال رسالة شعورية الى القارئ وهذا السردية التعبي مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب .

فَيْءٌ للآخرين

فريد غانم

في كلِّ مرّةٍ أعودُ إلى بيتي، أخلعُ الضّوءَ عنّي، فينزلقُ ظلّي ويدخلُ في خزانة الملابس. أعاتبُهُ. أقولُ أنت ناكرٌ للجميل، تُوزِّعُ الفَيْءَ على كلِّ شيءٍ ما عدايَ. لكنَّهُ، كعادتِه، يردُّ على الكلامِ بالصّمت، ولا يقولُ شيئًا. لا بدَّ أنّهُ أبكمُ.

حينَ أدخلُ في الزّحمةِ، وتنهالُ عليَّ أضواءُ المدينة، يتسلَّقُ ظلّي على المارّةِ فتحمرُّ وجنتايَ. ويدورُ حولي بلا لونٍ. أعاتبُه: لماذا تخلعُ عنكَ ألوانَ ملابسي وشكلَ دمي؟ فلا يقول شيئًا. لا شكَّ في أنّهُ لا يسمعُني وسطَ الضّجيج.

في منتصف الظّهيرة، يختبئُ تحتَ نعليَّ. أمشي فوقَه حتّى شاطئِ البحر. أخلعُ نعليَّ، فينقسمُ ظلّي إلى اثنَين: واحدٌ يلوذُ تحت قدميّ والثّاني تحتَ نعليّ. أُناديه بينَ هديرِ موجَتَيْن: أين اختفيت أيّها الجبانُ؟ لكن، كعادتِهِ، يبتلعُ الإهانةَ ويمتهنُ لُغةَ الأسماك. ذلك لأنَّ وجهَهُ بلا ماء.

أركضُ على الرّملِ، فيظلُّ قابعًا تحتي. أجاملُهُ. أسألُهُ بلطفٍ. أدغدغُهُ. لكنَّهُ لا يردُّ. فهو، لا ريبَ، مقطوعُ السّاقَين واللّسان.

في الصّباحاتِ الباكرة يمتدُّ على طولِ البحر المتوسّط، في ساعاتِ العصرِ يمتدُّ حتى جزرِ اليابان، وفي الأيام الغائمة ينغمسُ في الظلّ الكبير. أؤنّبُهُ لاجتيازِ الحدودِ بلا إذنٍ. أشتمُهُ. لكنّهُ لا يجيب، كأنَّهُ ناسكٌ صامتٌ.

هكذا هو ظلّي، يوزّعُ فيْأَهُ على الآخرين مجّانًا، وينساني بلا قُبّعةٍ. هكذا هو، كلَّما اشتدَّ الظّلامُ، ينفصلُ عنّي ويركضُ وحيدًا، وحيدًا، باحثًا عن نُقطةِ ضَوْء.

٢- التعبيرية البوليفونية

في النص البلوليفوني متعدد الاصوات يوصل الشاعر رسالته و يثير المتلقي من خلال سرد متعدد الاصوات و الرؤى يكون فيه المؤلف صوتا واحدا من بين اصوات متصارعة داخل النص وهو مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب ،ولقد اشرنا الى هذا الاسلوب في مناسبات سابقة و نجده في قصيدة (الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ) للشاعر كريم عبد الله

الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ

كريم عبد الله

عادَ أكثر نضارةً وجهيَ بعدَ أنْ كانَ متجعداً , الساعة في الجيبِ رقّاصها يسمعُ دقاتَ القلبِ المرتبك , الأصابع تتفقّدها كلّما يزدادُ الأشتياق , الأحلامُ تأتي تتظاهرُ تطفىءُ خيبةَ القصائد تحنو عليها أبجدياتِ اللغة , توهّجها يمنحُ سنين القحطِ بعضَ الدهشةِ تُبحرُ في سنواتٍ لا تعرفُ طريقَ النهر , مروجها الخضراءَ ليتها ترمّمُ ضحكةً خلفَ ابوابِ ثرائها الفاحشَ , وغيماتها الرماديّةِ وحدها تتكاثفُ على التلولِ المطلّةِ تسمعُ همهمة الياسمين : يا للشيب كيفَ ينطفىءُ والتصاوير(الشمسيّةِ) تتزاحمُ تلوّنُ عتمةَ دفاترِ الطفولةِ ... ؟ !

تتساقطُ الثمار في مواسمِ القطفِ , قطارات المنافي تدهس المزيدَ مِنَ أسرارها , وذاكَ القنديلُ حزينٌ في المحطةِ جرسٌ يسرقُ زيتهُ , أينَ تختبىءُ والسواترُ تبعثرها الحروب تستطلعُ صحوةَ هذا السأم .... ؟ !

مقصلةٌ تشحذُ تويجاتِ الأزهار , يندلعُ الحرمان يعطرُ مساحاتي الشاسعةِ وهي تنأى تركضُ خلفَ حدائقها , فـ يعودُ الصبح ضريراً يعلّقَ ظلمتهُ على الأبواب ويسحبُ الغياب ذكرياتها مِنْ رزنامةٍ لا تعرفُ التواريخ .... !

(التعبيرية القاموسية)

في التعبيرية القاموسية تصل الرسالة الشعورية و الاثارة الى القارئ من خلال قاموس مفردات النص وهذا قد اشرنا اليه في مناسبات شابقة و نجده في قصيدة (غراب في مقبرة) للشاعرة سما سامي بغدادي ، فانا نجد ان المزاج و الجو العام للنص قد صيغ بلون مفرداته كما هو ظاهر .

غراب في مقبرة

سما سامي بغدادي

سنوات كرفة جناح يمامة أعتادت الرحيل ,شموسٌ مرّت مثلومةالزوايا تشكو قحطها , ونعيق رياح يتطوى في خواءمرّ , أي شيء يتذكرالغراب الساكن فوق جدار مقبرة؟الموتى بلاذاكرة قرب جذور العمق المهيب , ملح الارض قطع أوصافهم ,يد لها لون تفاحة على وشك السقوط ,وصوت لاصدى له,

أسماء تنتظرالرحيل نحو شراع ونجمة,يشهدون الظل الاخر وراء الريح كصدفة مغَلّقة في غمار بحر يتقاذفهم الموج في تيه الابديه , توارت أنفاسهم اللهاثه وإنزاحت عنهم غمامة البحث عن وجه مفقود ومرآة مكسوة,غاب لهاثهم للأمجاد ، لا يسألون غراباً على غصن يابس، ماذا يتذكر.يظل ساكناً فوق الساعات كروح تمثال بلا عيون ,سواده الكالح يشكو غياب الافق الابيض , حشد ينامى يتجمع في ذاك الطائر, تجاعيد مهترئه , وأحضان مبتورة ,وضحكات مكتومةأمال

مأسورة، ومحطات صامتة في سبات الظل الساكن , جراحات اللامرئيين تتوارى في داخله , معلقة تتنظر الرجوع الثاني, أحلام مهزومه , وأماني تنتحب ,أشلاء الطفوله المذبوحه, ونساء أودعت أقمارها أحضان الارض المتخمة بربيع العمر, أشكال غريبة غارقة في التربة، لا تجرؤ على لمس قطرة ماء ,الوادي إسوّد من شراب الدماء العفراء ,ودهاليز الموت الجامحة لاتبالي حين يتوارى السكون وسط الاحزان فلانفرق بينهما , اللهب الأسود الساكن خلف السماءالرمادية ينتحب مع نعيق الغراب, بين الجرح والجرح رمح أسود ، الذاكرة سكنت رياحاً تذروها تربانا تعبٌّ بالحياة المبتوره ,صارع بين الظلال لحياة راقدة في سبات, يتسمّر الغراب فوق جدارمتهالك بالانين , بعينين باهتتين,وهو يشهد الشمس تحمل مجاميع الكويكبات نحو الافق الحاني ,وراح يعد ذاكرة الأجفان المطبقة, كشفق يبزغ فيخفي دمدمة النحيب المتواصل في سديم الفضاء .

(التعبيرية الرمزية)

في الرمزية التعبيرية تتحقق الاثارة من خلال التهيجج و الاستفزاز الرمزي وهذا معروف و كثير في قصيدة الحداثة و نجده في قصيدة وجه المدينة للشاعراسماعيل عزيز فانا نجد الرمزية العالية التي تصنع عالما موازيا يثير و يستفز القارئ و ينقله الى مجال في الوعي مركب غير الخطابية اللغوية .

وجه المدينة

اسماعيل عزيز

كم مساء مضى؟ هل تحصون معي ؟ منذ أن غابت الشمس يوماً لتتركني غسقاً عالقاً في بقايا شجر!

في يديّ خرائط الصحراء .وفي قلبي نجم بعيد..وهل تسمعون هذا الخواء الذي ينهش الروح.وهذا المزيج الغريب من الوهم والوهم؟ .آهٍ وألف ..نسيت ..رأسي هنا. لكنّ سريري هناك.فأنا ..أنا الطين الذي أنقاد مراراً ويبقى , للزرقة البشرية . قادتني خطى الطريق لأبجدية مائعة...أنني أسقط الآن مُستسلماً على أعتاب كتاب..

قال لي قائلٌ في الكتاب : لا تعطي وجهك للشمس ..وعانق يمين القمر ..

ـربما قمراً قلقاً ، حينها ينتابني اللحن صوب السفر..فتورق بي رغبة للرحيل..

ـأحمل معك حجر الذكريات ..أو أدخل نافذة من حلم . لا يبدأ الحُلمُ الأزرق ولا ينتهي !

أنني أرى الآن مُدناً من دخان تحت رأسي ونهراً تأرجح بين بقايا شجر

ـأوقد على الطين نار الحجر ولا تخلط بين الحبيبة والبرتقال والزورق الورقي ..

أيها الرجل السائر بين الدخان وبين الضباب ..أيّها العالق بين الرمال وبين خطى الموج

أن المدينة يابسة لا تعد.

(التعبيرية الفلسفية)

حيث ان الاثارة و الاستفزاز الذي يحصل لدى القارئ لا يقتصر على المعاني و الافكار بل ينتقل الى مستوى اخر هو الشخصية و رؤيتها تجاه العالم و يكون هناك تحد و ردة فعل تجاه ما مطروح من فلسفة و فكر في النص وهذه هي التعبيرية الفكرية التي تتميز بها كاتبات صدام غازي الذي يعبئ نصه دوما باطروحات فكرية و فلسفية كما في قصيدة الرقص .

الرقص

صدام غازي

الرقص بالنقر على الأسفلت ، رقصة من لا يكترث . الرقصة من طائر الفلامنكو , سرقته بوهيمية. ورقصة الدبكة يختص بها البردي . أستمع لكِ الى النهاية , فلا تقصي حنجرتي من المنتصف . الأعمى لن تشي به ألسنة البكم . الفكرة أستنتاج , وغيمة ماطرة . التلميح لبلابة في طور النمو . العزف على الناي ,بحاجة الى حبال صوتية جديدة . ثقافة الأكتراث , وسلال المهملات المملوءة . الأختبار بالقرعة , كرالي الصحراء على الأقدام . الهطول نحو حافة ما بحاجة الى كفيكِ السماوية . اللعنة ليست بحاجة الى تميمة مدفونة . نهاية الحافة ، هنالك تسمع صوت جوقة زغاريد الوداع . بعد الهطول ، منتصف البداية , تشعر بالزغب الساقط من أجنحة ملاك . كل شيء رائع الى حد الآن .

البوليفونية

لقد شكك البعض في امكانية تحقيق البويفونية في الشعر الغنائي باعتباره فنا سلطويا و ذاتيا و غير منفتح على الاخر ، الا ان الرد لم يكن فقط من الاغراب على هذا القول بل من رفقائهم و في ذلك يراجع نقوضات مقولة باختين في ذلك حتى الروس منهم . و لقد كان الشعور حقيقيا بان القصيدة الغنائية بالطريقة التصويرية و المتشظية و الانغلاقية و التشطيرية لن تمكن من قدرة كبيرة لاجل الحوار البوليفوني ، و بهذا وجد اصحاب الشعر السردي الطريق الساحر في تحقيق بوليفونية عذبة و سلسة من خلال القصيدة السردية ، و اجاد في ذلك كثير من شعراء مجموعة تجديد منهم عزة رجب و عزيز السوداني و حميد الساعدي و حسن المهدي و انور غني و كريم عبد الله و رشا السيد احمد ليقدموا نصا غير مسبوق عربيا ، بل في بعض نماذجه غير مسبوق عالميا ، و لمن يريد المقارنة ليراجع القصائد البوليفونية المنشورة في مجلة الشعر السردي و مجلة تجديد و ما ذكر في الكتابات التي تناولت هذا الشأن .

و من بين من اجادوا في ذلك هو الشاعر العراقي كريم عبد الله و لقد كتب مجموعة قصائد بوليفيونية باسلوب السرد التعبيري كان منها (نائب الموت) المنشورة في مجلة (الشعر السردي) .

نائبُ الموت

كريم عبد الله

(قصيدة بوليفونية متعددة الأصوات)

في البلادِ البعيدةِ التي يتكاثرُ فيها الموت كانتْ الأزهار تنمو مسرعةً بلا أوراقٍ وسيقانها عارية مصابة بـ (أنيميا)* الفرح , يا للأغاني الحزينة مستمرة ردّدها الجميع حتى (انكيدو)* , (لارسا)* تألقت معابدها وبساتينها الخضراء اشارات مرور للمصفحات تزمجرُ وتعمّقُ الأخاديدَ في هديلِ كلِّ صباحٍ , مِنْ أينَ سيبدأُ الطوفان ويفتّحُ عيونهُ اليرقانَ ينتظرُ مَنْ يوقف شلاّلاتِ ليلٍ أحمقَ يتغشّى حكاياتٍ مكدّسة فوقَ الشفاه ! مَنْ أذنَ لنائبِ الموتَ في حقولنا ينبحُ وتغمسُ إبتسامتهُ تواشيحَ الأنين ويستهلكُ رصيدَ الأبتسامات ! . أناشيدُ البكاء معلّقة على أستارِ الريح تهزُّ سروجَ الخيولِ الضامئة وقدْ سوّرتها ذئابٌ تصهلُ عالياً , يا إلهي كمْ أمطرتْ السماء أزهاراً ملغّمةً فوقَ الرؤوسِ الراكضةِ بلا أجسادٍ ! لماذا لمَّ القمر ُ أذيالهُ الفضيّة منْ الأنهارِ خجلاً يتقمّصهُ وكلمّا تنامُ الحيتان الجديدة على أشجارِ الصفصاف مرغمينَ نحملُ أوزارَ تفاهاتها ؟ ! كمْ أنتَ رقيقٌ أيّها النائب حينَ تستلُّ بذورَ السعادةِ مِنْ بيادرهم ! .

نائب الموت : هي نبوءة راودتني كثيرا قبل سقوط النظام بأيام قليلة , توقعت ان الموت سيرسل نائبه لهذه الارض وهو عنوان لأحدى مسرحياتي تتحدث عن نفس المضمون .

أنيميا : فقر .

انكيدو : صديق كلكامش الملك العراقي القديم

لارسا : مدينة عراقية قديمة لها تاريخ حافل .

ان للبوليفونية في الشعر مقومات هي كالشروط اهمها تعدد الرؤى و الاصوات ، فتجد النص مزيجا من التقاطعات ، اذا لم يتحقق هذا النظام و كان النص منسجما رؤيويا و صوتيا فان النص لا يكون بوليفونيا ، و من المظاهر الاسلوبية في النص البلوليفوني هو انخفاض صوت الشاعر امام صوت الشخصية و التكلم بلسانها لا بلسانه وهذا هو المظهر الاسلوبي للصوت في الشعر .

في هذا النص نجد اصواتا متعددة و نجد رؤى متعددة و نجد خروج المؤلف عن الشخصيات و الحديث عنها من نقطة بؤرية خارجية حيادية بخلاف الغنائية السائدة .

يقول الشاعر : (في البلادِ البعيدةِ التي يتكاثرُ فيها الموت كانتْ الأزهار تنمو مسرعةً بلا أوراقٍ وسيقانها عارية مصابة بــ (أنيميا)* الفرح)

نلاحظ احضار (الازهار التي تنمو مسرعة) في مقطوعة موتية ، و هو لا يتحدث بلسان من يرى الموت يتكاثر بل بلسان المسارع و المبتهج بذلك الوجود ، اي بلسان المريدين . وهذا احد التقاطعات في النص ، و لو كنت الغانئية قوية لما كانت الازهار هنا تنمو بسرعة .

وفي مقطوعة اخرى (يا للأغاني الحزينة مستمرة ردّدها الجميع حتى (انكيدو)* , (لارسا)* تألقت معابدها وبساتينها الخضراء) نجد صوتين واضحين الاول في الاغاني التي يرددها الجميع و الثانية في تألق معابد لارسا . كما ان الشاعر ايضا احضر هنا التقاطع بين اغناي الحزن و تألق المعابد فكان نظاما بين المريدين و غيرهم .

في مقع اخر (اشارات مرور للمصفحات تزمجرُ وتعمّقُ الأخاديدَ في هديلِ كلِّ صباحٍ) نلاحظ هنا تجل واضح للبوليفونية و هو تخل كامل من قبل المؤلف عن صوته حيث ان المصفحات لها هديل كل صباح ، و الشاعر لم يترك شكا ان هذا الصوت ليس له ، و أي قارئ لا يدرك فن البلوليفونية لحصل له شيء

من الارباك في استشعار الرضا في هديل الصباح ، لكن في الحقيقة المؤلف وضع نفسه موضع المصفحات و مريديها ز تخلى عن صوته تماما .

ثم تأتي تداولية امينة و مخلصة يظهر فيها صوت الشاعر (, مِنْ أينَ سيبدأُ الطوفان ويفتّحُ عيونهُ اليرقانَ ينتظرُ مَنْ يوقف شلاّلاتِ ليلٍ أحمقَ يتغشّى حكاياتٍ مكدّسة فوقَ الشفاه !) وهذه التداولية أي كشف الرأي و الشعور التأليفي للقارئ مهم في النص البلوليفوني اولا لتحقيق صوت المؤلف فيها و ثانيا لكي يعلم القارئ ان تلك الحالات المخالفة لهذا الصوت ليست صوت المؤلف و لا حالته . وهذا ما يمكن ان نصفه بالتموج الصوتي . أي ان النص يتموج في الاصوات و الشخصيات و مواقفها و تقاطعاتها و تبايناتها.

ثم يعود الشاعر الى تخليه عن الغنائية فيقول (مَنْ أذنَ لنائبِ الموتَ في حقولنا ينبحُ وتغمسُ إبتسامتهُ تواشيحَ الأنين ويستهلكُ رصيدَ الأبتسامات ! .) فبينما يظهر الشاعر موقفه السلبي من نائب الموت فانه يصف حضوره بالابتسامة وهذا من اتخاذ رؤية و موفق النائب و ليس من رؤية رافضه .

و يختم الشاعر بمقطوعة تداولية الا انها متعددة الشخصيات حيث (أناشيدُ البكاء معلّقة على أستارِ الريح تهزُّ سروجَ الخيولِ الضامئة وقدْ سوّرتها ذئابٌ تصهلُ عالياً , يا إلهي كمْ أمطرتْ السماء أزهاراً ملغّمةً فوقَ الرؤوسِ الراكضةِ بلا أجسادٍ ! لماذا لمَّ القمر ُ أذيالهُ الفضيّة منْ الأنهارِ خجلاً يتقمّصهُ وكلمّا تنامُ الحيتان الجديدة على أشجارِ الصفصاف مرغمينَ نحملُ أوزارَ تفاهاتها ؟ ! كمْ أنتَ رقيقٌ أيّها النائب حينَ تستلُّ بذورَ السعادةِ مِنْ بيادرهم ! .) فنجد هنا الفاعلية او الشخوصية في (الذئاب الصاهلة ، السماء الممطرة، الرؤوس الراكضة ،الحيتان النائمة ،النائب الذي يستل بذور السعادة) هذه الحالات التي تلبست فيها الشخصيات بمواقفها الوصفية المستقلة و التي لم يتدخل الشاعر فيها حققت سردية قوية و تخلى الشاعر فيها عن غنائيته في سرد تعبيري ليس غايته الحكاية و القص و انما الرمز الى اعماق شعورية عارمة .

النص الحرّ

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس .

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس .

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس .

(الزائر الغريب)

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر، أتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخولِ، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المُشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَتِه، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المُخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النصّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية .

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و

صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس .

العبارات ثلاثية الابعاد

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة .

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح) .

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات

المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة (3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين .

(على صهوة العبور)

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد .

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته (آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، و هذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات .

البناء الجملي المتواصل

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة

النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية) .

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا .

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيباية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر .

(قربان)

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه.

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء . و تاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (النثروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل) العالي ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط .

١- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية.
٢- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.
٣- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.
٤- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة.
٥- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي.
٦- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه.

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية

من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة .

الرسالية

للقصيدة ابعاد متعددة ، فاضافة الى فنية الكتابة بتلبيتها متطلبات الفن و شروطه و معاييره ، و اشتمالها على الجدة الكتابية من اصالة و تجديد ، و اضافة الى الجمالية بعناصر تؤثر في الذائقة و الوعي و تثير الاحساس و المشاعر ، فان هناك بعدا آخر للقصيدة هي الرسالية وهي القضية الانسانية التي تتحدث عنها ، و لا يخلو نص من تلك الرسالية الا ان درجة البوح به و سعة القضية التي يتناولها تحدد مدى تجلي الرسالية فيه ، حتى تبلغ درجة البوح الاقصى بالقضية و الانتمائية و هذا ما يحقق (أدب القضية) .بمعنى آخر ان الرسالية جمالية كانت او اجتماعية لها درجات في النص ، و حينما تكون تلك الرسالية هي الطاغية و المتحكمة و التي تعصف بالنص و تحيله الى كتلة بوح بالقضية حينها يتحقق ذلك الوصف الخاص من (أدب القضية) .

قصيدة (ربي خلقتني انثى) للشاعرة خديجة حراق نموذج واضح لأدب القضية ، و لا نحتاج الى كثير كلام لبيان فنيتها بتوفر الشروط و المعايير الفنية في النص ، و اشتماله على العناصر الجمالية الظاهرية و العميقة ، كما ان كتابة الشعر بالسرد التعبيري يحق الرسالية الجمالية بذاته وحده ، الا ان القصيدة تبوح و بقوة بقضية المرأة ، و نص كرّس تعبيريا لتلك القضية ، و بدلا من التوصيلية في طرح الافكار فان الافكارطرحت بلغة تعبيرية وهذا انجاز مميز .

القصيدة بعنوانها تحضر مجالا من الوعي و التجربة الانسانية امام المتلقي ، فعبارة (ربي خلقتني انثى) تحدد بل تشخص نطاق البوح و القضية التي يراد الحديث عنها مع التوقعية المنطقية . وهنا الشاعرة توظف عتبة العنوان لتوجيه وعي القارئ ، وهو اسلوب امين و فيه تداولية واضحة اذا ما جاء النص موافقا لقضية العنوان كما هو حاصل . و قد يرى البعض ان التداولية و امانة البوح

ترتبط و تلازم التوصيلية وهذا غير صحيح ، نعم الكاتب الذي يعتني بالتداولية و الامانة البيانية أي اللغة القريبة ، عادة ما يجنح الى التوصيلية ، لكن هذا ربما يصح في حالة فهم ان الكتابة تخضع لنسق و خط واحد من البيانية ، بانها اما ان تكون رمزية او تكون توصيلية كما هو معهود و معروف في كتابات الشعر . لكن القصيدة الافقية السردية و بفعل ما وفرته من حرية و مجال و طاقات اضافية فان للشاعر ان يتحرر من وحدة الاسلوب البيانية ، فيمكنه ان يجمع بين الرمزية و التوصيلية و ليس مجبرا ان يتقيد باي منهما و هذه مساحة من الحرية لا توفرها الاشكل الاخرى من الشعر ، و يدركها كاتب القصيدة السردية التعبيرية بيسر .

لقد بينا ان هذه القصيدة تشتمل على بوح عال بالقضية مع محافظتها على الشعرية الانزياحية و الرمزية التي تبادلها موقعها مع التوصيلية في لغة متموجة ، و هذا ما يكسب النص اهمية ، حيث ان الكتابة (المتموجة) هي من خصائص القصيدة السردية الافقية ، و التي لم نلحظها ليس فقط في الكتابات العربية بل حتى في الكتابات العالمية على حدود اطلاعنا ، فان ما هو راسخ في الوعي و المعروف عدم تبين هكذا اسلوب اعني (التموج الكتابي) بحيث يتموج النص بين الرمزية و التوصيلية و الذي تحدثنا عنه في مناسبات سابقة كثيرة ، بل ما هو معهود ان النص اما ان يكتب برمزية متميزة او توصيلية متميزة ، بل ان الكتاب ينقسمون الى رمزيين و توصيليين كما هو معهود ، الا ان القصيدة السردية الافقية و سعراء مجموعة تجديد كسروا هذا التمييز و اخترقت نصوصهم هذا الوعي ليؤسس الى اسلوب جديد فعلا هو اللغة المتموجة و التي تفتخر المجموعة بانها غير مسبوقة في تبنيه .

قصيدة (ربي خلقتني انثى..) قصيدة نثر سردية تعبيرية افقية ، اعتمدت اللغة المتموجة في بيان رسالتها و قضيتها ، و هذا مكنها من درجات عالية من البوح و التداولية مع محافظتها على الفنية العالية و اشتمالها على الجمالية المؤثرة .

(ربي خلقتني انثى..)

خديجة حراق

بسمة على الشفاه ونظرة تَوَدُّدٍ . تساق الروح ، تستجيب ولا تستفهِم . على محراب الدم والعصبية قربان لم يُسأل هل يكون الضحية . ملامح واقنعة تتحرك . وصهيل يدوي لا يسمح له بتعدي الحنجرة . دم يسيل من الجفون ليس له لون احمر ، له لون الوجع في كؤوس لذة للشاربين يطوف بها ولدان متطوعون لارواء غصّة قسوة موروثة من العهود الغابرة. حفريات على جباه ترسم بهياكل عظام نخرة. عيون تطل من كوات في الاقنعة .تومض بقرار العشيرة.

رفعت الاكف تبتهل الى السماء.. للاستغفار هي احوج منها للتزكية والدعاء.. هي انثى صوتها لا يسمع.. وُإدت حنجرتها قبل ان تصرخ . هي فقط ولا يسمح ان تكون غير ذلك /لا يعقل/.. وعاء نطفة ..تساق لسوق نخاسة الدم والقبيلة .

رفعت الاقلام بعد ان دوِّنت. تابعة هي الانثى تحت الوصاية.

من الواضح لمن يقرأ النص بتعمق يدرك التوظيفات الرمزية و و خصوصا التعبيرية في مفردات و تراكيب النص ، فان الرؤية تنطلق من عمق المؤلف المتفرد و الخاص ، و المعترض على الواق و على الرؤية الموروثة في صوت يطلب الخلاص . ان الشاعر التعبيري يحقق اسلوب (طلب الخلاص) من خلال التأكيد على المأساة و ابرازها بقوة كما في عبارات هذا النص :

((تساق الروح ، تستجيب ولا تستفهِم .\ على محراب الدم والعصبية قربان لم يُسأل هل يكون الضحية . \ صهيل يدوي لا يسمح له بتعدي الحنجرة . \ دم يسيل من الجفون ليس له لون احمر ، له لون الوجع في كؤوس لذة للشاربين \ لارواء غصّة قسوة موروثة من العهود الغابرة. \ تومض بقرار العشيرة.\ هي انثى صوتها لا يسمع..\ وُإدت حنجرتها قبل ان تصرخ . \ تساق لسوق نخاسة الدم والقبيلة .\ رفعت الاقلام بعد ان دوِّنت.\ تابعة هي الانثى تحت الوصاية.))

من الملاحظ انه اضافة الى ما اشرنا اليه من تحقيق نداء الخلاص بابراز المأساة ، فانا نلاحظ بوضوح التموج اللكتابي في عبارات رمزية تتوسط العبارات التوصيلية ، كما ان من الواضح ان القصيدة ركزت بقوة على قضيتها الوحيدة من دون تشتيت او تشظي و لا استطراد . و ان القضية قد طرحت باكثر من لون بياني و عبارة ، و هذا ما نمسيه (التناص الداخلي) او لغة المرايا و اللغة الفسيفسائية ، حيث ان العبارات كلها ترشد الى قضية واحدة واضحة تكون

العبارات رغم اختلافها التركيبي و المعنوي الا انها في دلالتها و نهايتها تكون قاصدة لقضية و فكرة واحدة ، وهذا من التداولية التي هي على النقيض عادة من العبارة متعددة التأويل ، الا انها في اللغة المتموجة ، تجتمع تلك التداولية مع اللاتداولية ، حيث تصبح العبارات التوصيلية قريبة من الرمزية و اللغات الرمزية قريبة من التوصيلية ، فيحصل شك قوي في المرادات ، بمعنى اخر ان اللغة المتموجة ليست فقط توفر ارتفاع التناقض بين التداولي و اللاتداولي ، بل انها ايضا تجمع التداولية و اللا تداولية في العبارة الواحدة ، و هذا تميز اسلوبي كما هو ظاهر . و هذا الظاهرة الضدية اضافة الى كونها من مبادئ قصيدة النثر المعتمدة على التضاد ، فانها ايضا تكون مسؤولة عن عذوبة النص و قربه و ألفته للقارئ رغم محافظته على رمزيته و تعبيريته ، وهذا اوضح في النصوص التي تتسع قاعدتها التأويلية كما هو معلوم .

ان قصيدة (ربي خلقتني انثى) تثبت مرة اخرى ان القصيدة السردية الافقية هي الاقرب الى روح قصيدة النثر و هي المحقق لمتطلباتها الجوهرية و خصوصا ظاهرة التضاد وصولا الى حالة التضاد الكلي باللغة المتموجة .

الايقاعية

الايقاع و الذي يقابله في اللغة الانكليزية (rhythm) جوهره التناغم و التآلف و التوافق ، و لأن الموسيقى الشكلية سواء كانت بالالحان او الالفاظ هي النموذج

الاكمل فانها قد طغت على المفهوم و استلبت مكانه في الوعي و صارت هي معناه و قد ساعدت الاسقاطات النقدية و الموروث التنظيرية بخصوص الايقاع الشعري على هذا التوهم حتى جاءت قصيدة النثر و اثبتت ان الايقاع لا يقتصر على الشكل فقط بل ان هناك ايقاعا عميقا يتجاوز الشكل .

حينما قيل ان العالم مصنوع من الجمال و ان الانسان مخلوق من الجمال و حينما ندرك هذا العمق الجمالي في نفوسنا فان ذلك كله و ببساطة يشير الى شكل من اشكال التناغم و التناسق و التآلف العميق اللاشكلي ، و لذلك فالايقاع الانساني لا يمكن حصره في مجال او في مستوى معين ، فحينما نتفق ان الايقاع ضروري في الشعر فانه من غير الصحيح اعتبار ان ما يفتقر الى الايقاع الشكلي ليس شعرا ، بل لا بد ان نتفق ايضا ان للايقاع الانساني مستويات تتجاوز الشكلية و التناسق الظاهري .

ان الايقاعية التي حققتها قصيدة النثر و التي لا يمكن انكارها ، و خصوصا في الوجودات الحرجة كالسردية و حركة (الشعر ضد الشعر) و الكتابة باللغة العادية و الحياتية ، انما حققت تلك الايقاعية بفعل تناسق و تناغم عميق مع النفس البشرية و ليس بالضرورة انها حققت تناسقا ظاهريا مفهوما للعقل و الوعي. في القصيدة السردية التي تكتب بالنثر القريب من العادي فان الايقاعية التي تتحقق لا تحق بالشكل و لا بالتناغم الداخلي كما يحصل في القصيدة الحرة ، بل الايقاع يحصل من خلال توافق و تناسق مع الروح و النفس ، اذ صار معلوما ان الوعي الذي نتعامل به شعوريا لا يمثل الا مقدارا ضئيلا من المعارف التي نحملها ، و ان معظم معارفنا و استجاباتنا هي نتاج (اللاوعي) و الذي ينتج عن ترسبات محيطية لاارادية و غير تثقيفية و لا انتقائية و لذلك فهو نقي و حقيقي . قصيدة النثر التي لا تحاكي الايايقاعية الواعية ، هي تحاكي و تناغم الايقاعية اللاواعية الايقاعية الروحية اللاعقلية . وهذا هو جوهر الجمالية التي تشتمل عليها قصيدة النثر من جماليات في تضادتها ، و كلما كانت التضادية اكبر و اوسع و اعمق كانت قصيدة النثر اكثر تناغما مع معارفنا اللاواعية التي تستوعب هذا العالم بما فيه من تناقضات .

ان الروح البشرية اكبر بكثر من العقل ، و اذا كان العقل يطالب بتناغمات ظاهرية و منطقية و شكلية و لا يقبل التناقضات و التضادات فان الروح تستوعب كل التضادات و كل التناقضات لانها جوهر نقي و حقيقي و انعكاس امين للعالم الذي نعيش فيه ، فروح الانسان هي العالم و تستوعب من الوجودات

ما يستوعبه عالمنا الكبير ، بخلاف العقل الذي يؤثر فيه التثقيف و التعليم و الوعي و القصد و المنفعة . الروح اكثر صدقا و حرية و حقيقية من العقل و باشواط كثير و بدرجات لا تقبل المناقشة ، و الابعد من العقل عن الروح هو العلم حيث انه اكثر تقييد من العقل. و لا يعني هذا ان الروح تتميز بفوضوية و لا قانونية بل ان للروح قوانينها و انظمتها الا انها قوانين نورانية و انظمة تجلياتية تختلف عن الانظمة و القوانين العقلية و العلمية المفترضة و المبنية على النفعية و الظاهرية . قوانين الروح باطنية و خفية و سرية بخلاف قوانين العقل الظاهرية و الملموسة و المقنعة ، الروح لا تعتمد الاقناع بل تعتمد الحقيقة بخلاف المعارف العقلية و العلمية .

قصيدة النثر و بكل ما تحمله من وجود تمثل حقيقة روحية و ليست حقيقة عقلية و لا علمية لذلك فان التضاد فيها هو تناغم و توافق روحي و ان كان لاتوافقا و لا تناغما بحسب معايير العقل و العلم . لذلك على النقد ان يتخلى عن كل المعايير العقلية الظاهرية و العلمية الشكلية لكي يستطيع ان يصل الى القوانين الباطنية و الروحية الدفينة في قصيدة النثر و ما شابهها من وجودات تتجاوز العقل و العلم في وجودها ، و لا بد من شكل اخر من التفكير و شكل اخر من التجريب ، اي لا بد من شكل اخر من العقل ولا بد من شكل اخر من العلم لكي نفهم كثيرا من الامور في عالمنا و منها قصيدة النثر .

في قصيدة (إشارات) للشاعر حميد الساعدي تتجلى الايقاعية الروحية العميقة ، من حيث محاكاتها للعالم الاكبر و الوجود الاوسع بتضادته و تناقضاتها وهذا هو جوهر قصيدة النثر . ان الايقاعية العقلية و العلمية الظاهرية الشكلية تتطلب من الشعر امورا منها ان يكون موزونا و منها ان يكون متميزا تجنيسيا اما نثر او شعر و منها ان يكون بنسق تعبير واحد اما تعبير مجازي رمزي او مباشر توصيلي ، في قصيدة (إشارات) كسرت كل هذا القواعد ، فالشعر هنا غير موزون و التنجيس هجين بين الشعر و النثر و النسق التعبيري تموجي حيث تتموج الكتابة بين الانزياحية الرمزية و المباشرة التوصيلية .

(إشارات)

حميد الساعدي

حسبُكَ أن تبدأ الذكريات . انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.

هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.

وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.

أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَحبٍ وتُطلقُني ضحكةَطفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة .

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان القصيدة كتبت بالنثر و انها ابتعدت عن الموسيقى الشكلية الوزنية بل حتى غيرها من التناظرات و التشطيرات و الفراغات و السكتات التي تحافظ عليها القصيدة الحرة في محاولة اقتراب من الموسيقى الشكلية بغير الوزن . و بهذا الفهم فان التشطير والعامودية و السكتات و الفراغات و جميع التوظيفات الشكلية الاخرى التي هي محاكاة للوزن اللفظي هي في حقيقتها مخالفة لجوهر و روح قصيدة النثر و التي هي ايقاع روحي عميق .

و اما كسر حاجز التمييز بين الشعر و النثر فان القصيدة كتبت بالسرد التعبيرية و اعتمدت تقنيات السرد و الذي من وسطه انبثق الشعر محققا حالة التكامل بين الشعر و النثر وهو ايقاع عميق روحي خلافا لمتطلبات الايقاعية الظاهرية العقلية و العلمية . تتجلى النثرشعرية اي التكامل بين الشعر و النثر في النص

بوضوح : حيث ان هذا النص المتكون من تسعة اسطر كاملة انجز بست جمل فقط بخمس سكتات هي نقاط الجمل ، و من المعلوم انه لو كتب بشكل قصيدة حرة مشطرة ربما احتاج الى اكثر من عشرين شطرا اي احتاج الى اكثر من عشرين سكتة صوتية ، و هذا يعني تحقيق بناء جملي متوصل في عبارات النص كما التالي:-

١- حسبُكَ أن تبدأ الذكريات .
٢- انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة.
٣- أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.
٤- هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.
٥- وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.
٦- أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَحبٍ وتُطلقُني ضحكةَطفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة .

نلاحظ ان الجملة الثانية و الجملة السادسة كتبتا بنفس نثري جلي حيث ان كل منها تتكون من اكثر من ثلاثة اسطر ، و من هذا النثر انبثق الشعر بالسرد التعبيري و التصويرية و المجاز و الانزياح و الرمزية و النفوذ العميق في الوعي و الالتقاطات الشعرية ، و بهذا حقق النص حالة (النثروشعرية) و اجتمع الشعر والنثر و تكاملا بعد ان كانا في الوعي الظاهري العقلي و الشكلي انهما ضدان و لا يجتمعان ، و ما اجتماعهما و تكاملهما الا وجها للايقاعية الروحية العميقة . و من المفيد الاشارة الى ان اجتماع الشعر و النثر متحقق في اشكال الشعر النثري سواء كان قصيدة حرة او قصيدة نثر الا ان (النثروشعرية) أي التكامل بين الشعر و النثر هو من مختصات قصيدة النثر فقط ، أي القصيدة المكتوبة بسردية و بشكل مقطوعة نثرية افقية .

و اما الاختراق الثالث للايقاعية الشكلية التي يتطلبها الوعي الظاهري و العقلية المنطقية فانها تتمثل بعدم التميز التعبيري، حيث يتكامل المجاز مع المباشرة في لغة متموجة وهذه ايقاعية عميقة روحية .و من المعلوم ان الايقاعية الشكلية الحداثوية تتطلب ان يتميز النص الرمزي من النص المباشر التوصيلي ، و لقد اشرنا مرارا ان التموج اللغوي خصوصا بين الرمزية و التوصيلية في النص هو من اهم مظاهر قصيدة النثر الجوهرية حيث انه يحقق التكامل التضادي فيها ، و هذا التكامل التضادي من الايقاعية الروحية . يمكن ملاحظة التموج التعبيري الذي تكامل فيه الانزياح مع المباشرة لينتج نصا عذبا واضح الرسالة بلغة قريبة بتداولية كبيرة مع رمزية انزياحية قريبة :-

(حسبُكَ أن تبدأ الذكريات (مباشرة) - انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. (مجاز) أنت مِثْلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال (مباشرة) - أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة.(مباشرة) وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني (مجاز) - وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ (مجاز) تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك (مباشرة). هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة. (مباشرة) وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة(مجاز) . أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد (مجاز) والعطر تلملمني ومضةَحبٍ وتُطلقُني ضحكةَطفلٍ (مجاز) وترسمني لحظة عاشقة (مجاز) وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها (مباشرة) سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة (مجاز) .

ان التموج التعبيري يتجلى في النص بقوة و يبرز النص و كأنه كتلة تعبيرية معجونة بتعابير تتموج بين المجازية و المباشرة في تكامل عال ، و هذا من الايقاعية الروحية العميقة ، و التي تخالف الايقاعية الشكلية العقلية الظاهرية .

بهذا تحقق قصيدة النثر السردية التعبيرية نموذجا عاليا من الوجودات الروحية التي تتجاوز الشكليات العقلية و تفتح الافق امام معارف انسانية اكثر نقاء و اكثر حقيقية ، كما ان ما اعتمدناه من تحليل (اسلوبي) قد نجح و كما هو ظاهر في فهم الايقاع العميق في قصيدة النثر الذي طالما تحدث عنها الكثيرون و في

اكثرها شيء من الضبابية و من دون صيغ تطبيقية ، و هنا تقدم الاسلوبية صيغا نصيا مادية بلاغية للايقاعية العميقة في قصيدة النثر و تتوسع في عموماتها لتشمل الوجدات الروحية في كليتها و شموليتها المستوعبة للتناقضات و التضادات التي ندركها في هذا العالم الكبير و التي يعجز العقل و العلم عن تقبلها .

النص الموازي

حينما نقرأ قصيدة جندي للدكتور أنور غني الموسوي سنرى و بوضوح امرا مهما و هو ان بداية النص كرسالة و فكرة ذهنية ليست هي بدايته البصرية الشكلية . و من المهم ايراد القصيدة اولا .

(جندي)

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

هذا النص يطرح سؤالا مهما جدا ، و ربما غير مسبوق وهو انه متى يبدأ النص كوجود ذهني ؟ في هذا النص مفارقة واضحة بين التشكل البصري للكلام و التشكل الذهني له ، حيث ان الجملة الاولى (أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه

من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم) لا يمكن التوصّل الى المراد منها الا بقراءة باقي النص ، و من ثم يتبين انها شرح للسبب الذي يريد ان يموت فيه الشاعر كجندي . كما ان الجملة الثانية يتأجل البوح فيها الى نهايتها حيث يقول المؤلف (لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي.) و تأجيل البوح هذا في الحقيقة يعني تأخر البداية الذهنية للنص حتى اكتمال البوح وهذا يعني انطلاقه من الوحدة المعنوية المركزية و التي يمكن ان نسميها (الوحدة الاستنادية) و التي تتمثل هنا بعبارة (فلم أجد صورةً لجندي.) . فالنص في الذهن لا يبدأ من بدايته الشكلية و انما يبدأ من منتصفه من هذه العبارة الاستنادية المركزية .و بعد ان بين الشاعر سبب رغبته بان يموت كجندي ، عاد مستذكرا ما يفعله لاجل ان يصل الى تلك الغاية ، اي انه بين النتيجة اولا ثم بين السبب ثم بين ما يفعله لاجل تحقيق السبب اي سبب السبب . فما حصل هو ان المؤلف بين النتيجة الاخيرة ثم بين سببها ثم بين المسبب لهذا السبب ، بمعنى اخر انه قلب النص رأسا على عقب ، فحقيقة البناء المنطقي للكلام هنا انه يبدأ من نهاية النص ثم ينتهي الى بدايته، و اذا ما قلنا ان الرسالة و التصور و المعنى هو وجود و تشكل ذهني للنص ، فان (النص الذهني) هنا يبدأ من نهاية (النص الشكلي) البصري و ينتهي في بدايته .

و اذا ما اتفقنا من ان النص الشكلي كموصل للرسالة هو حامل و وسيط وان الغاية التوصيلية تكمن في (النص الذهني) يتبين ان النص الحقيقي هو النص الذهني ، و انه قد بدأ هنا على اقل تقدير من منتصف النص الشكلي . و تمايز النص الذهني عن النص الكتابي قد يكون واضحا كما هنا و قد يكون خفيا ، الا ان وجود هذه الثنائية و لزومها امر لا تنفك منه اية كتابة حتى لو لم تكن أدبية و هذه الاشارة لم اطلع عليها في حدود قراءتي .

ان الاسلوب الذي مكّن المؤلف من هذه الحالة – اي مفارقة النص الذهني للنص الشكلي- هو امران واضحان الاول تأجيل البوح وهذا كان مسؤلا عن تأجيل البداية في الجملة الثانية و الاخيرة ، و الاسلوب الثاني هو (الرمزية التجريدية) ، وهذا ظاهر في الجملة الاولى التي بدأ بها النص (الشكلي) حيث ان من الواضح الابتعاد المعنوي و المجالي و الكلامي لهذه الجملة بما رمزت اليه و ما شرحته عن غيرها ، الا ان المؤلف اعتمد على تقارب شعوري

و احساسي بين النهارات و الطيور الحالمة ، و بين الانتظار ، و بين القصور في السعي ، و بين المعاني التي يحملها الموت السعيد للجندي اي الشهادة ، و انه سيحتاج الى تجاوز القصور و انه سينتقل الى عالم من النور و السعادة مقاربٍ احساسيا للنهارات و الطيور الحالمة . فاعتمد المؤلف على هذا التقابل الشعور و الاحساسي و حمّل تلك المفردات و تلك العبارات ثقلا شعوريا و احساسيا غير مرتكز كثيرا على الترابط المعنوي ، فالمفردات متقاربة احساسيا و شعوريا الا انها غير متقاربة معنويا كما هو ظاهر ، وهذه هي الرمزية التجريدية .

و انا اذا ما نظرنا الى نفعية و انتاجية الكلام و الكتابة و انه لا بد من تحقق فائدة معنوية لكل كلام ، فان ذلك يعني في حال تأجيل البوح يتحقق نص او نصوص مؤقتة متأرجحة قبل تحقق البوح الكامل او الشرح الكامل ، و عادة ما تكون النصوص المؤقتة و المتأرجحة قصيرة بسبب تحقق البيان بفترة قصيرة من وجودها الذهني و التوهمي ، و اما اذا ما تمكن المؤلف من خلق نص مؤقت متأرجح كبير يتأجيل البوح و باللغة التجريدية فانه سينتج عن ذلك نص ذهني طويل مؤقت يختلف عن النص الذهني النهائي ، هذا النص المؤقت الذي له شخصيته و وجوده يوازي النص النهائي في عالم الافادة و الفهم ، و يمكن ان نسميه (النص الموازي) وهو من الاساليب و المعادلات التعبيرية الشعرية التي تحقق الابهار الفكري عند القارئ لما يسببه من انزياح عن التوصيلية المنطقية و لما يحققه من صدمة انكشاف حالة التوهيم المتعمدة .

الشخصية التعبيرية

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كتُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المُدُنِ الهزيلةِ ويجري بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثاً عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المُستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المُستقبلِ المُنثالِ علينا فُكاهةً تُمزّقُ خواصرَنا. وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتَّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المُتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِه المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ استراحةَ المُحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام ١٩٥٨. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ ١٩٩١، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ".

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية .

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ، الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و الرمز الى دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية كـ (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور

الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(١) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أي منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(٢) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

التجلي الأقصى

رغم ان الفرنسي برتران (Aloysius Bertrand) قد ابدع قصيدة النثر في عام ١٨٤٢، الا انها اصبحت و في فترة قياسية ارثا عالميا و ما عاد من المفيد الحديث عن الريادة المحلية او الجغرافية في امريكا او روسيا او المنطقة العربية او في العراق مثلا، و خصوصا ان العولمة الآن جعلت كل ما يحدث في اي جزء من العالم يصل مفصلا الى ابعد جزء بفعل التكنولوجيا و الاتصالات و يؤثر و يتأثر به. كما ان البحث عن السمات المحلية للكتابة او غيرها من العناصر الثقافية لم يعد واقعيا في ظل تلك الحقيقة و انما الواقعي هو البحث عن السمات المشتركة للكتاب بين مجموعة كتاب وهذا ما حصل فعلا في مجموعة تجديد مجموعة السرد التعبيري، و التي تبنت كتابة قصيدة النثر بشكل متميز منطلقة من رؤى اشتمال قصيدة النثر على التضاد بين الشعرية و النثرية و لا بد من ان

يكون النثر حاضرا و مجسدا كما هو الشعر، و هذا لا يكون طبعا الا باعتماد كتابة نثرية واضحة و جلية من دون اي تفنن شكلي او سطحي، بل يكون الاعتماد على الابهار و الصدمة العميقة، حيث ان للغة ثلاثة مستويات يمكن احداث التفنن فيها؛ المستوى السمعي للكلام و المستوى البصري للكتابة و المستوى الذهني متعلق بالفهم و الاخير ينقسم الى مستوى الفهم السطحي الظاهري متعلق بالتوصيل و الى مستوى عميق متعلق بالدلالة و الانثيال وهذا كله من الواضحات و الوجدانيات.

ما يعتمده الشعر المعهود هو التفنن في احد المستويات الشكلية بتفنن سمعي او تفنن بصري او تفنن في البنية السطحية التوصيلية للغة و هذا كله خلاف نثرية النص، بل لا بد للنص النثري ان يكون ضمن المعروف من النثرية في بنيته السمعية و البصرية و التوصيلية، وهذه الحالة هي التجلي الأقصى للنثر. و من الواضح انه ليس من السهل أبدا توليد الشعر الكامل في نثر كامل بهذا التجلي الا مع قدرة و تجربة كبيرة.

في قصيدة (خفاش ليس من الطيور) للشاعر حسين الغضبان نجد تجليا أقصى للنثر، و من هذا النثر ينبثق الشعر بالرمزية و الايحائية و بما يستحضر من انثيالات و تداعيات واضحة عند القراءة .

(خفّاش ليس من الطيور)

حسين الغضبان

يتمرّد على شكل الفأر. يداه الممتدّتان تجعل منه طيراً. أذناه الكبيرتان ومسافة حاسّته البعيدة تجعله يحتالُ على ساعديه النحيفتين. يصرّ الاّ أن ينام مُعلّقا في العلالي، لئلا يسقط فيعود فأراً ترفضه الفئران. و لكي يثبتَ أنّه باسل يتربّص مرتقباً بمخلوقات تأتي من وراء الشمس، يجعلها طعاماً يتذوّقه بلذّة الانتصار. لا يخشى الشمس، يختبئ لئلا تحسبهُ العيون طيراً، سوف يحبسونه في قفصٍ بعد ما يرونه باسلاً في قتال حشرات مُندسّة في الليل.

لقد اعتمد الشاعر على التقنيات النثرية العادية للكتابة فكانت المقطوعة في ظاهرها و بنيتها السطحية مقطوعة نثرية و هذا امر مهم لقصيدة النثر، و نجد

ايضا العناصر الاسلوبية النثرية واضحة في النص حيث السرد يشتمل على جميع النص مع بناء جملي متواصل من دون فراغات او سكتات و لا تشطير او تشظي، و البنية السطحية متماسكة و واضحة الا ان العبارات حملت بطلقات ايحائية جلية و الكلمات حملت بطاقات رمزية ظاهرة.

الموجهات الدلالية

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب

الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

· حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد ١٩٥٧ ديالى . صدر له ديوان (المماس) ٢٠١٦ . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة -اي جملة- تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة".

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله) فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح).

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية

للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

قصيدة النثر السردية

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء.

((مَزاميرُ الريح

عادل قاسم

أَتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المُعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أَشْداؤُها وِجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أَينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَنرِثها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برِفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْشَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف.))

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية، انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد

سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

التكامل النثروشعري

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر .

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة .

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم

امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ، كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية .

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية .

(سومري يبحث عن أرض سومرية)

ميثاق الحلفي

(وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرِفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثواركَ ،تعرِفُ أثارَ الجّلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانقَ ، كلُّ جرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،ت َعدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح، أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت) .

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌّ.)

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر .

تقنيات قصيدة النثر

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ،

بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي :-

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية .

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر ٣٠ نوفمبر , ٢٠١٦) .

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليلِ. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية.
و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية :-

(١- لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ ٢-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ ٣- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ ٤- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\٥- ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.)

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر .

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها

العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر :

(لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطِّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطِّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (ر ع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص .

)

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر) ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر – رع- ر- ت – ت – ت - ر- ت - ت- ر- ت - ر- ر- رع- ر- ت - ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة – المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية- تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:-سطحية :-

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية .

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

اللغة التجريدية

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية .

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في

النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة .

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول

هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية .

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية .

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق .

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء .

اللغة المتوهجة

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش .

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية

قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي .

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي .

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية .

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية - و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه – و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السعمية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى .

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص .

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة) ما بعد الاسلوبية (للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور

الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية .

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه :

(هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني)

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييييي...ر) و بقدر النَّفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح

اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك .

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر :

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش .

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا .

اللغة التبادلية

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة .

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية

الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه .

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية .

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر) .

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، و هذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته .

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري .

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها .

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة

(الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا .

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال

، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن .

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني .

الفسيفسائية

كتب أنور غني الموسوي ثلاث قصائد متقاربة قضيّة و أسلوبا و متوالية في شهر واحد هي (الأعمى) قصيدة بوليفونية و (رجل رملي) قصيدة تجريدية و (رجل ميت) قصيدة مستقبلية . و اضافة الى تميّز الجميع بتقارب فلسفي و فكري بل و وحدتها المتمثلة بقضية الاغتراب و الغربة في هذا العالم ، فانها ايضا امتازت بالتقارب الاسلوبي من جهات ثلاث واضحة هي التضاد التعبيري و النثروشعرية و التجسيدية اللغوية .

ان كتابة القصائد الثلاث بثلاث اساليب تعبيرية (البوليفونية و التجريدية و المستقبلية) كان متعمدا ، لبيان مقدار الحرية التي

توفرها السردية التعبيرية للكاتب ، فالقصائد تتميز بروح واحدة بل و جسد واحد الا انها تختلف في ملامحها الظاهرية ، فهناك مشتركات جوهرة و هناك تمايزات جوهرية ايضا ، و ما كان هذا ممكن لولا ان القصائد كتبت بالسرد التعبيري .

و نورد أولا تلك القصائد ثم نشير الى تلك الجهات :-

١- (الأعمى)

قصيدة بوليفونية *

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى.

* البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت

و ارادة و رؤية .

٢- (رجل رملي)

قصيدة تجريدية *

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك .

*التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله بزخم شعوري الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية.

٣- (رجل ميت)

قصيدة مستقبلية *

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كإعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي وجهه بألوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت .

* المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله .

أ- فسيفسائية الاغتراب

من الواضح انّ القصائد قد كتبت للتعبير عن فكرة جوهرية و عميقة واحدة هي الاغتراب و الشعور باللانتماء في هذا العالم الذي يرفضه الشاعر بالكلية ، و ربما كانت هذه الثلاثية اختصار و تلخيص لكتابات الشاعر على مدى الثلاثين سنة السابقة . و بملاحظة كتاباته الاخرى المنسجمة مع الطبيعة و الكون و الوجود نفهم حدود و اسباب هذا الاغتراب و اللانتماء و انه عبارة عن ثورة و اعلان رفض للوضع القائم للبشرية من ظلم و قهر و استخفاف بالانسان . ان الشعر في جوهره طلب الخلاص ، و اعلان الرفض و اللانتماء هو شكل من اشكل طلب الخلاص . انّ الأمل الذي ترسمه هذه القصائد

يتمثل بالمسكوت عنه في النصوص الا وهو المطالبة بتغيير الوضع القائم المزري للبشرية و الاتجاه نحو عالم افضل و حال افصل للانسانية ، فحضور الاغتراب و اللاانتماء هو في حقيقته احضار للغائب المسكوت عنه وهو الخلاص بالتغيير و الأمل بالسعي نحوه .

انّ القصائد الثلاث مع تقاربها التعبيري بل وقاموسها اللفظي ، حققت لغة المرايا و الترادف التعبيري ، حيث تكون العبارات مرايا بعضها لبعض فيرى احدها عن طريق الاخر ، و تترادف الجمل في مدلولاتها و افاداتها ، وهذا هو شرط الكتابة الفسيفسائية . اذ يظهر النص او مجموعة النصوص على انها كتل كتابية متناظرة متشابهة على مستويات معينة ، وهنا قد تجلت الفسيفسائية - و التي هي احدى صور التناص - على مستوى الفكرة و الاسلوب . فعلى مستوى الفكرة اي الفسيفسائية الفكري كانت النصوص مرايا لفكرة الاغتراب ، وهذه هي الفسيفسائفة الخارجية التي تكون بين مجموعة نصوص ، و من جهة اخرى كانت العبارات و الجمل في كل نص مرايا لبعضها وهذه هي الفسيفسائية الداخلية ، و من ابرز عوامل تجلي فكرة الاغتراب اضافة الى التراكيب و الجمل القاموس اللفظي ، فان الاحصاء الكمي للمفردات النصوص سيبين طغيانا كبيرا للالفاظ التي تقع و تقترب من حقل الغربة و اللانتماء و الرفض و الخواء و الضيق و العجز . و اما الفسيفسائية الاسلوبية فهو ما سنتكلم عليه في الفصل اللاحق .

ب- الفسيفسائية الاسلوبية

تتجلى الفسيفسائية الاسلوبية و التي هي شكل من اشكال التناص الاسلوبي في التشابه و التقارب الاسلوبي ، و لا نحتاج الى كثير كلام الى بيان مدى التقارب الاسلوبي بين القصائد الثلاث ، و مع ان كتابة هذه النصوص بهذا الشكل و في هذا

الزمن كان مشروعا متعمدا و مخططا له ، لكن يمكن ان يكون لكتابتها في اوقات متقاربة و تحت وطأة زخم شعوري متقارب دور في تلك الفسيفسائية . مع ان القصائد قد كتبت بثلاث اسليب تعبيرية مختلفة ، حيث كانت قصيدة (الاعمى) قصيدة بوليفونية ، و قصيدة (رجل رملي) قصيدة تجريدية ، و قصيدة (رجل ميت) قصيدة مستقبلية ، الا ان وجود تقنيات اسلوبية متقاربة فيها امر واضح ، و من اوضح تلك الاساليب :اسلوب التضادية التعبيرية و القاموس النصي و التجسيدية اللغوية .

اما القاموس النصي فقد اشرنا الى تجليه و تأثيره في الفصل السابق ، و اما التجسيدية اللغوية (اللغة ثلاثية الابعاد) و هي التي تعني الرسم بالكلمات ، فان من الواضح اعتماد القصائد على الثقل التصويري العميق للمفردات ، فكانت اكثر العبارات ثلاثية الابعاد ، بحيث يستطيع القارئ تصور المشهد الشعري و كأنه ينظر اليه بل و يعيش فيه ، و لقد بينا في مقالات سابقة ان (اللغة التجسيدية) هي من أهم الوسائل التي تنقل القارئ الى النص و تجعله يعيش فيه و هي احد هم عوامل العذوبة ، و لو اجتمعت اللغة التجسيدية مع الرمزية و الايحائية اللامتناهية و القضية الكونية فانه سيتحقق العجز الكامل و ستتحقق (اللغة الساحرة) التي تتميز بيها هذه القصائد و نحوها .

و اما بخصوص التضاد التعبيري فلقد كان العامل الابرز لتحقيق الغرابة و الصدمة في هذه القصائد ، و العامل الاهم فعلا في اعطاء تميّز فسلفي و فكري استثنائي و متفرد للنصوص سواء على مستوى الفرد للكاتب او على مستوى المجووعة الكتابية العربية . ان انبثاق الرؤية من العمى في قصيدة (الاعمى) و انبثاق القوة و التماسك من الرمل في

قصيدة (رجل رملي) و انبثاق الحياة و الحركة من الموت في قصيدة (رجل ميت) ، كانت اضافة الى فسيفسائيتها و تقاربها الفكري فانها كانت عامل صدمة و ابهار و ادهاش في النصوص .

انّ كل هذه الطاقات التعبيرية ما كانت لتتحقق لولا اعتماد السردية التعبيرية و التكامل بالنثروشعرية ، و هنا نبين باختصار امكانات و طاقات السردية التعبيرية و الكتابة النثروشعرية.

ت- السردية التعبيرية و التي اشبعنا فيه الكلام في كتبنا و مقالاتنا تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما يقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها بمصطلحنا الخاص (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها) .

و انا نستخدم مصطلح (السرد التعبيري) وهو يعني ايضا (الشعر السردي) لحقيقة ان مصطلح (الشعر السردي) و القصيدة السردية عالميا مستقر على الحكاية القصصية التي تكتب بالشعر المنظوم ، بينما ما نريده مختلف عن ذلك تماما ، ما نريده هو شعر الا انه يبرز و يطرح بشكل نثر ، ما نريده فعلا هو قصيدة نثر و ليس قصة شعرية . و من هنا فالشعر السردي الذي نتكلم عنه نعني به قصيدة النثر و ليس القصة الشعرية .

ان السرد التعبيري (الشعر السردي) متجل بقوة في هذه النصوص ، حيث انا نرى التجلي القوي لثلاثية هون) Huhn triad (السردية أعني : التتابعية (sequentiality) و التوسطية (mediation) و التوصيلية (articulation) . و كلها تظهر عن طريق مكونات (شخوص) شعرية و ليس شخوصا قصصية ، في زمان و مكان نصي شعري و ليس حدثي تخيلي قصصي ، وتتجلى ايضا الممانعة (resistance) و التي تستخدم في أدبيات (ضد السرد antinarration) الا انني ارى ان الانسب استعمال لفظ (objection) بدل (resistance) في السرد التعبيري ، لأنّ ما يحصل فعلا هو ليس مقاومة للسرد ، بل هو ممانعة و اعتراض . ان ممانعة السرد للسرد و للحكائية هو الركن و الشرط الاساس الذي يقوم عليه السرد التعبيري ، فما يراه المتلقي ان الكاتب في عملية سرد الا انه حينما يبحث عن هذا السرد لا يجده ، و يمكن ان نصفه بانه (سراب السرد) ، فيظن للوهلة الاولى انه سرد ثم يتبين انه ليس سردا بالمرة .

ث-النثروشعرية .

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من

كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

في هذه النصوص الثلاث نجد نثرية طاغية حد انّ النصوص تكاد تصل ظاهرة (ضد الشعر) antipoetry) و التي تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، و في الحقيقة طريقة (ضد الشعر) هي ممارسة تدريبية على قصيدة النثر ، حيث ان محاولة كتابة الشعر بلغة غير شعرية تصب في جوهر قصيدة النثر ، لكن قصيدة النثر لا تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، بل تعني كتابة الشعر بشكل نثر ، و تعني التكامل بين الشعر و النثر و التي نسميها (النثروشعرية) .

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر .

انّ هذه القصائد الثلاثة هي من اكثر قصائد انور الموسوي نثرية ، و خصوصا قصيدة (رجل رملي) بل ان هذه القصيدة

قد حققت مستوى غير مسبوق في نثرية قصيدة النثر ربما لا نجده الا عند رسل ادسن (Russel Edson) .

التقليلية الفسيفسائية

التقليلية الكتابية هي اداء الفكرة باقل قدر من الكلمات ، و في الشعر هو القصيدة التي تحقق غاياتها و اهدافها بطريق تعبيري مختصر من دون زيادات و لا نعوت و لا شروح . و اما الفيسفسائية فهي ان تكون العبارات او الفقرات المتعددة في النص الواحد تتباين في شكلها و ظاهرها و موضوعها الا انها تتحد في جذرها العميق و هدفها و قضيتها ، فيحصل ما نسميه (الترادف التعبيري) و اللغة التي تترادف فيها العبارات هي لغة المرايا فتكون مثل الفسيفساء في بنائها .

هنا ثلاثة نماذج للنص التقليلي الفسيقسائي :

الاول : شجرة القبقب للشاعرة هالا الشعار ٢٠١٦\٢\١١

الثاني : مرايا للدكتور انور غني الموسوي ٢٠١٦\٢\١٣

الثاني : تهيؤات للشاعر رجب الشيخ ٢٠١٦\٢\١٣

النص الاول : شجرة القبقب ، هالا الشعار .

١- ذاتَ خريفٍ

_ ضيّقٌ جدا عامنا المُنصَرِمْ , شجرةُ القَيقَبْ القرمزيةِ , احتفَظَت لوقتٍ طويلٍ بمُعظَمِ أوراقها , على الرغم من اكتسابِ تلكَ الأخيرةُ طيفاً كاملاً من ألوان الخريف.

.

.

٢- نداءٌ أخيرٌ

حولَ شجرةِ القيقب

يطوفُ السنونو

_ مُتسولةُ بابِ الجامع الأُمويّ , في مكانِها المُعتاد , تحت شجرة القيقب , طاستها ملأى بالنقود المعدنية , وبعضِ وريقات القيقب , صحيحٌ أنّ ثيابها رثّةٌ , لكنّ نظراتها حادّةٌ.

٢- بحدَقَتَيْ صَقر

جائعةً تبحثُ عن فريسةٍ

شحّاذةُ الأُمَوَيْ

_عينا الشحّاذة لا تفارقَ جيبَ المرأةِ التي تجْمَعِ قوتها , من بقايا أحمال الباعةِ الجوّالين .

٣- أرصفةٌ عريقةٌ

أحذيةٌ باليةٌ , إلى سباتها

تذهبُ أسرابَ النمل

_ كل ذلك يجري تحت شجرة القيقب , التي تنتظرُ رياحاً أكثر عنفاً , لتتخلّى عن أوراقها الآيلة للسقوط, عند ئذٍ يمكن للمارّة أن يشاهدوا أعشاشَ السنونو المهجورة,

_ الفُتاتُ

على حالِها , فارغٌ

عش السنونو .

النص الثاني : (مرايا) ؛ انور غني الموسوي

١- لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

٢- تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح .

٣- صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة .

٤- يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب (٢)

٥- عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل (٣).

٦- طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق .

٧- قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة

٨- الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة .

٩- الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(٤)

النص الثالث : تهيـــــؤات ، رجب الشيخ

١-عفويه

الحمى ....تدفعني الى الهذيان

وربما الهذيان....

يدفعني للعشق

فكلاهما يصدر بعفوية

٢-خبال

...

جمل ربما مرتبكة

بوح غريب

أحلام لاواقعية

جنون اوربما خبال

٣-نشاز

..

أصوات نشاز

مرتفعة بعض الشيء

همهمات من رؤوس فارغة

٤-حلم

...

خرافات أو رسوم تشوه

الضوء

عدم التركيز على أوراق

صفراء

في هيئة حلم

٥-الترقب

...

نزعات لاواقعية..تسيطر على المخ

او الارتداد

في عوالم الترقب

والكتمان

٦-دفء

...

دفء مرتبك بأجساد متهرئة

او ربما

دون علم منا ...

فتصبح تهيؤات

٧- اكتلمت الصوره

وعرفت ان الحمى

ترافقني.

من الواضح في النصوص ان كل منها يتكون من عدة نصوص ، وهذه النصوص كل منها له مضموع مستقل و بوح مستقل و تعبير مستقل ، لكن هناك دوما خيط جامع بين النصوص الداخلية و قضية

مركزية و مصدر واحد عميق يجمعها ، مما يحقق التناص العميق و لغة المرايا و ترادف التعبير و بالتالي النص الفسيفسائي .

النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية في (أنت تشبهينني تماماً)

كثيراً ما تكون الرؤية محتاجة الى دليل ، و يجيء هنا سعد جاسم على بساط الحبّ و الحنين ليبين لنا و يعلمنا انّ المجموعة الشعرية ليست مجرد تجميع نصوص ، انما المجموعة الشعرية هي بوح و رسالة ، لا بد ان تتميز بالوحدة و التناسق و الانسجام ، وهذا الفهم يضع علامة استفهام امام المجموعات المشتركة التي تصدر بين مجموعة من الشعراء و التي نجدها حتى في منتديات أمريكية .

اضافة الى دوران و تناول نصوص (أنت تشبهينني تماماً) للشاعر العراقي سعد جاسم ، بل بمعنى أدق و أصدق اضافة الى كون النصوص تدور حول ثيمة (التشابه و التماثل الروحي) بين سعد جاسم و حبيبته ، و التي أغرق نصوصها بكل طقوس الأنبهار و الدهشة وهو شكل من اشكل البوح الاقصى و اسلوب توظيفي تعبيري تتجلى فيه الروح بقوة ، و لأن المثال و النموذج الذي يتحدث عنه سعد جاسم هو انسان ايضا . فانّ هذه المجموعة شهدت تجلّي روحين روح المؤلف و روح المثال اي الحبيبة ، فرسمت لنا نصوص (انت تشبهينني تماما) روح سعد جاسم بل و جميع عوالمه الفكرية و النفسية و الفلسفية كما انها رسمت ملامح دقيقة للمثال الحبيبة من روحها و جمالها و استثنائيتها ، و الذي ينعكس بالطبع بسبب التشابه المعلن باستثنائية المؤلف ، بل ان هذا صريح في مقاطع من نصوصه .

سعد جاسم البارع في جميع أشكال الشعر ، و المحب لجميع اشكال الشعر كما يقول ، حقّق في هذه المجموعة اضافة الى ما اشرنا اليه من الوحدة الغرضية و الخطابية لنصوص المجموعة ، و اضافة الى

تجليات عوالم ما وراء النص و روح المؤلف في النصوص ، فانه حقق الفسيفسائية النصية .

الفسيفسائية النصية و كما بينا في كتابنا (النقد التعبيري) (الموسوي ٢٠١٦) هي ان تكون الوحدات النصية سواء الصغير كالمفردات و الجمل او الكبير كالفقرات و النصوص مترادفة يحكي بعضها بعضا و يصدق بعضها بعضا ، و ترشد و تدلّ و تقصد فكرة محورية معينة مركزية تكون هي الحكاية المختصرة و الرسالة الواضحة التي توصلها المقاطع المترادفة او النصوص المترادفة ، فتتشكل سماء نصية و فضاء نصي من وحدات متشابهة متماثلة ، و يمكن ان تمتد الفسيفسائية الى ماوراء النص و الى القارئ . و في الحقيقة ان مجموعة (انت تشبهينني تماما) حققت فسيفسائية واسعة شملت المؤلف و المثال اي الحبيبة و الرسالة و النص و القارئ ، وهذه من اوسع الفسيفسائيات التي قابلتها ، و التي ربما نحتاج الى كثير من الكلام لتبين ملامحها و معالمها . وهنا تبرز اهمية الأدب المضيف و المطور و الذي يمنح النظرية الادبية و النظرية النقدية توسعة و تطوير ، و قد نجح سعد جاسم في هذا العطاء و هذه التجربة الاستثنائية . فنحن أمام مجموعة استثنائية لمؤلف استثنائي يتكلم عن مثال و حبيبة استثنائية و حب استثنائي و يطالب بعالم استثنائية و قارئ استثنائي . فكانت الفسيفسائية الجامعة هي (الاستثنائية) و لذلك من غير التام أبدا النظر الى هذه المجموعة انها حالة تغني و تمجيد لحبيبة مثالية و انها وصف شعري لحالة نفسية عالية وصل اليها المؤلف ، بل بكل ما حققت من انجاز فني و توظيفي فانها تحمل رسالة الاعتراض على الواقع الفقير في انفسنا و طلب الخلاص بالرجوع الى انفسنا الصافية المحبة الولهة و المفتونة بالجمال و الكمال ، حيث ان كل جميل هو من الله ومن فيضه و على صورته كما يقول سعد جاسم في هذه المجموعة ، انها دعوة للحب و الحب

العميق و نبذ كل اشكال التقصير تجاه هذا العمل الانساني الا وهو المحبة ، انه صرخة و نداء لاجل عالم مفعم بالحب .

انّ الكلام يطول عن جوانب الرسالة و الخطاب و خصوصا مع شاعر كبير و ذي تجربة شعرية واسعة ، و و لذلك و كما هو عادتنا سنتناول عنصر ابداعي مستقل لاجل تكامل النظرية النقدية و تسليط الضوء على ذلك العنصر الابداعي و توضيحه بشكل كاف ، وهنا سنتناول النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية .

لقد اوضحنا في مناسبات سابقة شكلين من الفسيفسائية ، الفسيفسائية الداخلية التي تكون بين عبارات النص كما عند كريم عبد الله و نصوص لي و في دراستنا عن نص من كتاب (كليلية و دمنة)(الموسوي ٢٠١٥) و اخرى تكون بين نصوص متعددة منفصلة كما هو متحقق بين مجموعة من النصوص النثرية من كتاب (كليلة و دمنة) (الموسوي ٢٠١٥) وهذه يمكن ان نسميها (الفسيفسائية الخارجية) ، وهناك شكل من الفسيفسائية تكون بين نصوص متداخلة في الاساس كما بيناه في مقالنا عن تجربة رجب الشيخ وانور الموسوي و هالا الشعار و نصوصهم التقليلية (الموسوي ٢٠١٦) وهو ما يمكن ان نسميه الفسيفسائية البرزخية ، بحيث لا يكون واضحا هل انّ النصوص منفصلة ام متصلة ، وهذا كثير ما نشاهده في كتابات المعاصرين .

هنا في مجموعة (انت تشبهينني تمام) تحضر الفسيفسائية باشكالها الثلاثة ، الفسيفسائية الداخلية بين عبارات النص الواحد (التناص الداخلي) و فسيفسائية خارجية بين نصوص المجموعة كما بينا جوانب من ذلك ، و فسيفسائية برزخية بين نصوص تقليلية متداخلة . وهذا ما سنشير اليه تفصيلا هنا .

بداية لا بد من بيان النص البرزخي ، النص البرزخي هو نص لا يطرح كنص او انه مقطع يطرح كنص ، المهم فيه انه يحتاج الى متمم خطابي الا انه معنون ، و بحدود التجارب المتحققة فان النص البرزخي هو نص تقليلي قصير ، لان اللاتقليلية تحقق تكامل النص و استقلاله . بعبارة اخرى النص البرزخي هو نص تقليلي غير مستقل الا انه يطرح كنص و يعنون . بطبيعة الحال النص البرزخي يعطي للقارئ احقية اكماله ليس كتابيا بل خطابيا كما انه في المجموعة الكتابية الواحدة عادة ما تكون النصوص البرزخية ناتجة من مركز انثيال واحد وهذا يحقق فسيفسائية شبه داخلية كما بين عبارات النص الواحد لكن تختلف عنها في انفصالها كتابيا و نصيا .

هنا مجموعة من نصوص سعد جاسم البرزخية

بعنوان داخلي وسط المجموعة تاتي عبارة (يا كلّ كلّك .. و أكثر) ثم بعد هذا العنوان تأتي نصوص معنونة بهذه الصيغة .

(يا كل كلك .. وأكثر)

(متاهة العدم)

كل طريق

لا تؤدي اليك

اسميها متاهة عدم .

(تراب كافر)

كل تراب

لا يزهر تحت قدميك

أديم كافر .

(ظلام لعين)

كل ليل

لا أكون فيه باحضانك

ظلام لعين .

(خشب مريض)

كل باب

لا تفتح امامك

خشب مريض .

(رذاذ مغشوش)

كل عطر

لا يضوع من مساماتك

رذاذ مغشوش .

(اغنية خرساء)

كل اغنية لا تلامس روحك

حشرجة خرساء .

(دمعة حجرية)

كل شمعة

لا تضيء غرفتك

دمعة متحجرة .

(هواء فاسد)

كل هواء

لا تتنفسين نسيمه

ريح فاسد.

هذه مجموعة من النصوص القصيرة المعنونة و التي جاءت تحت ذلك العنوان الكبير مع نصوص اخرى . من الملاحظ اضافة الى الومضية و التقليلية والثلاثية التي تحاكي الهايكو الذي يبدع فيه سعد جاسم ، و اضافة الى وحدة القالب التركيبي (كل ... لا ... فهو ...) و كل هذه العناصر تحقق فسيفسائية شكلية ، فان وضع هذه النصوص القصيرة المعنون تحت عنوان جامع يشير و بوضوح الى محورية الفكرة الام و مركز الانثيال و مصدر اللاوعي بخصوص هذه النصوص ، فنجد ان النصوص التي تنزع الى الاستقلال و تتمظهر بالتكامل انها مشدودة و مرتبطة بتلك الفكرة الجامعة و العالية فنكون النصوص كحبات العنب في عنقودها و يظهر النظام كالخيمة التي تنتهي الى راسها العالي المتربع مركزها و محورها و روحها و التي يمكن ان نستفيد منها فكرة و مصدر محوري واحد هو انه (كل شيء لا يكون منك فهو لا شيء) وهذا التمجيد و البوح الاقصى هو من التعبيرية العميقة ، و بينما استطاع الشاعر ان يعبر و بقوة عن مشاعره و عوالمه النفسية ، فانه ايضا صنع لغة صارخة و ببوح عال و زخم شعوري هائل صادم رغم رقته ، وهذا ما نصفه احيانا بالسرعة الشعورية ، حيث ان الزخم الشعوري للكلمات قد يحقق سرعة و قوة صادمة و مبهرة رغم رقة المشاعر و العبارات المعبرة عنها ، و الذي يذكرنا كثيرا بعملية قطع الخشب بتيار الماء او ما يسمى (المنشار المائي) . هكذا تبرز قدرة الشاعر ، بتجربة شعورية

رقيقة و حالة نفسية من الحب و الوله وعبارات عشق و ذوبان ، تتولد التيارات التعبيرية العاتية و العاصفة و الصادمة و المدمرة .

اللغة التجسيدية

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية .

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى .

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (٣٠٪) من وحدات النص ، و متوسط (٧-٣٠-%) و قوي (اكثر من ٧٠٪) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (٨٥٪) من وحدات النص .

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (٥) فقرات بـ (١٨) سطراً ، و من (٢١) جملة . و ما يقارب من (٦٠) إسناداً ، و (٢٥٠) كلمة ، (٣٠) كلمة منها مركزية و (٥٠) كلمة موجّهة .

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (٨٥٪) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (٩٠٪) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (٩٠٪) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (٥٠٪) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (١٠٪) ، درجة تجلّي الدراما: (٢٠٪) ، درجة تجلّي الخطابة : (١٠٪) ، درجة تجلّي الخاطرة : (١٠٪) . درجة تجلّي النص المفتوح : (٥٠٪) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (٣٠٪) .

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (٨٥٪) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (٨٠٪) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (٩٠٪) . درجة تجلّي الرسالية (٩٠٪) .

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (٩٠٪) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (٨٥٪) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (٨٥٪) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (٩٠٪) .درجة تجلّي التجريدية : (٨٠٪) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (٩٥ %) . درجة

تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (٧٠٪) . درجة تجلّي التعبيرية : (٤٠٪) .درجة تجلّي السريالية : (٢٠٪) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (٢٠٪) (لا يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (٣٠) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (٧٠٪) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (٢٠٪)

مثال لغة تبادلية

مثال (١) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (٢) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (٣) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (١) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء

) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ .مثال (٢) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (٣) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية .

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية .

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (٧٠٪) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (٧٠٪) ،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (٦٠٪) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (٧٠٪) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (٤٠٪) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (٥٠%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (٣٠%) لان النص سيكون النص مغلقا .

النص العابر للاجناس
كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس .

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب .

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة .

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا .

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض .

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه .

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي .

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

(هي، في الأوَّل والأخيرِ، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلّما مَرَّ الظَّلام.\ في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا

عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب.)

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير .

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرِّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبراةِ ، أجلو بكفِّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة .

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة .

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها .

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس .

لقد أوضحنا في كتابنا (التعبير الأدبي) قانونَ الابداع و عناصره و بيّنا أنّ الأصالة عنصر مهم لأجل تحقيق العمل الابداعي و رسالته الانسانية ، و التجديد عنصر تكامل العمل في رساليته الأدبية . اذن فالرسالية و الخطاب ركن في الابداع كما انّ شرط الفن ايضا ركن فيه . و لأنّ التجنيس صار شيئا غير مهم بقدر اهمية تصنيف الاسلوب لذلك نجد انّ اشكالا من الشعر قد استقرت في كتابات شعراء التقليلية و القصيدة الحرّة المشطرة و القصيدة السردية الافقية التي هي نموذج قصيدة النثر كما هو واضح . كما انّا اشرنا في كتابنا (القصيدة الجديد) الى انّ القصيدة النقدية و القصيدة العلمية ، اي القصيدة المثقفة التي تكتب وفق رؤية أدبية من حيث الشكل و الاسلوب أخذت تترسّخ ايضا .

(الوصية بلا رقم) نص كتب برؤية نقدية و باسلوب علمي معياري ، و قُدِّم كنموذج لـ (نثر الهامش) بعمق فلسفي و رؤيوي للكتابة و موضع الذات و الآخر . و اضافة الى ما تقدم فأنّ نص (الوصية بلا رقم) كتب باسلوب خاص و بنثرية شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) في العمل الأدبي ، و مع هكذا ثقل نثري توصيلي ، فانّ قدرة النص على الايحاء و الرمزية يجمع ثنائية التضاد

و التكامل في الادب الايحائي و بهذه الصفات يدخل هذا النص في النص العابر للاجناس حيث تتجسد فيه الشعرية و الخطابية و الاطروحة العلمية الفلسفية . كما انّ النص بطرح رؤية (مونوفونية) احادية الصوت عن الكتابة يكون من الميتاأدب ، و باعتماده التشطير و عدم الالتزام بالفقراتية النثرية يكون حرا بامتياز .

انّ محور البحث الاسلوبي وأدبية النص الادبي هو ما سنركز عليه و ما نبحثه لانّه يقع ضمن اختصاص ابحثنا التي تحاول فهم الظاهرة الأدبية من خلال عناصرها الفنية من عوامل جمالية و معادلات تعبيرية . و من المفيد ايراد النصّ اولا :

(الوصية رقم بلا

نثر الهامش ـ الهامش الإفتراضي.

إكتب ما يفهمه ـ المعاندون ـ لعلك تعرف ما يريدون .
ـ ضربوا على أطناب عقولهم فستأثروا جهلا مركبا ـ
إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ
ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ
واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ
ـ الفرز المعرفي ـ
ولا تصدق ، من أن هنالك ـ ما لا يُكتب ـ خذ مثلا
ـ شريعتي لم يختلف كثيرا في السجون الأربعة مع فرانسسكو بيكون
في الأوهام الأربعة ـ
و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ
ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ
هو غيرـ صحيح ـ وأعرف أن السبب هو تعطيل ما أعطاك الله من
جوهر ، ـ إحترم الحق فهو أبلج سيان فيه الخير والباطل!.ـ
محمد شنيشل فرع الربيعي.

انّ أصالة النصّ ظاهرة ، فالنص مكتوب بلغة مختارة و منتقاة و ترتكز على ابعاد دلالية و مسبوك بشكل يثير الانعطافات الفكرية و التساؤلات ، مما يحقق التأثيرية و حمل العواطف و المشاعر و الافكار ، و بهذا أي بحمله زخما شعوريا و عاطفيا و فكريا و تقديم ذلك على التوصيل المعرفي فانّ النص مع توصيلية جملٍ منه فانّه يتجه نحو الشعرية و التي محورها التركيز على الزخم الشعوري و الفكري اكثر من المعاني و الفهم . كما انّ رسالة النص واضحة ، فهو يحمل همّا مركبا ادبيا و انسانيا ، الاول يتعلق بالكتابة و التجديد و التجريب و ضرورة التحرر من الاحكام المسبقة و عدم محاربة الجديد بحجة عدم الاصالة ، و الثاني أي الهمّ الانساني يتمثل ببعد فلسفي يتسع اكبر من هم الادب و الكتابة وهذا الميل واضح و ثابت في جلّ كتابات محمد شنيشل الربيعي حتى انّه يطرح البعد الفلسفي كمشروع للكتابة و القراءة . ان تشكيلة النص الحرة و الكسر المتعمد لمنطقية الكتابة و مع تلك الابعاد الدلالية التي اشرنا اليها و الاسلوب التأثيري يحرر النص من النثرية و التقريرية التي تتسم بها جمله و يحقق صفة (النص العابر للاجناس) .

هذا بخصوص الأصالة اما التجديد ، فاضافة الى الرؤية الخاصة عن الكتابة التي يطرحها النص أي (الميتاأدب) و أضافة الى كون النص يطرح كنموذج لفكرة نثر الهامش وهو ما نسميه (النص الابداعي الرؤيوي) و في الشعر (القصيدة النقدية او الرؤيوية) ، فانّ السمة الابتكارية المهمة هو توهج لغة النص رغم نثريته العالية التي تكون احيانا شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) و التي تجعل النص عبارة عن نثر شعري او خطبة محسنة شعريا . الا انّه قبل الحديث عن توهج الوحدات النصية هنا لا بدّ من الاشارة الى البعد الانساني لفكرة (نثر الهامش) اذ يمكن عدّها من اشكال (شعر الهامش) الذي ظهر في البرازيل في السبعينيات (١) وهو ثورة ضد العنصرية و الاقطاعية و الخواصية و المحسوبية ، و مطالبة بالعدالة و المساواة و انهاء التهميش و الاقصاء ، و كما انّ شعر الهامش يكون بتناول الموضوعات المهمشة (٢) و توظيف المفردات المهمشة كالمفردات المتعلقة بالمهمشين و الحياة اليومية العامة البسيطة ، فانّها هنا في (نثر الهامش) تكون بنقل الهامش الى النص ، و اخراجه

من وضع التهميش الى وضع المحور و النصية ، و مع انّ الهامش بهذه الحالة يخرج عن هامشيته فعلا ، الا انّه يكون مفترضا و باشارات نصية معينة كما في هذا النص تدلّل على تلك النقلة و ذلك التغيير في تأريخ النص و تأريخ الهامش ، وكسر السياق هنا هو من اشكال (الالتفات النصي او النص الالتفاتي) العربي المعروف (٣) و هذا الاسلوب مقارب كثيرا للتوالدية النصية بحيث تتوالد العبارات و المفردات و المعاني مما يسبقها (٥،٤) ، و يمكن فهمه انّه توالد مادي طولي للوحدات الكتابية في قبال التوالد الدلالي المعنوي العرضي (٦) ، فانّ الانثيالات و الدلالات المسكون عنها و المتخفية خلف النص تتوالد بعملية انثيالية و ايحائية ، هذه العملية عرضية و معنوية ، اما التوالد النصي فانّه يكون من خلال المادة اللفظية و التركيبة النصية و عملية (التحول). (٧) كما في قصيدة (آثار أقدام/ للشاعر الكبير أديب كمال الدين)

ليس هناك من بحر،
فالبحرُ تحوّلَ إلى شاطئ.
وليس هناك من شاطئ،
الشاطئُ تحوّلَ إلى رمل.
وليس هناك من رمل،
الرملُ تحوّلَ إلى آثارِ أقدام.
وليس هناك من آثارِ أقدام،
آثارُ الأقدامِ تحوّلتْ إلى ذكريات.
وليس هناك من ذكريات،
الذكريات تحوّلتْ إلى دموع.
وليس هناك من دموع،
الدموع تحوّلتْ إلى بحرِ سفينةِ نوح.
ونوح مرَّ مِن هنا بسفينته ومضى!

يقول محمد صابر عن ذلك (ما أن تحوّل البحر إلى شاطئ حتى تحوّل الشاطئ إلى رمل داخل سياق فكرة التحوّل من المركز إلى الهامش، فاختصار البحر (المركز) إلى (هامش) الشاطئ ليتحوّل إلى مركز، واختصار الشاطئ (المركز) إلى (هامش) رمل، يشتغل في سياق التوالد الشعريّ الدلاليّ إلى شبكة تحولات متداعية يتحول فيها المركز إلى هامش والهامش إلى مركز وهكذا:)(محمد صابر ٢٠١٥)(٧) . لكن حينما يوظف الهامش و يفقد معرفيته و تقريريته لا يكون هامشا حقيقيا و انما مجازيا ، و تبقى الحاجة الى الهامش لا بدّ منها خصوصا في النصوص التي تتضمنّ عناوين خاصة جدا ، خذ مثلا نصوص باسم فرات اليابانية (٨) و نصوص فريد قاسم الموسوعية .

و امّا بخصوص عناصر التوهّج التي تحقق للوحدات التركيبية الكتابية للنص و التي هي جوهر ادبية و شعرية النص ، فانّها تحققت بفعل عاملين الاول معنوي و الثاني لفظي .

فاما العنصر المعنوي فقد تمثّل بالعمق الفلسفي و الفكري و النظري و التنظيري و الذي يثير تساؤلات و انفعالات فكرية في مجال الوعي و اللاوعي ، كما انّه ينفذ عميقا ببعده الانساني الى حقول معنوية عميقة لا يكون التعامل معها الا باثارة و تأثير ، مع مصاحبة عملية انثيالات و توليد معاني عند القراءة و في وعي القارئ .

و اما على مستوى العناصر اللفظية فمن الواضح انّ النص يتخلى عن الصورة الشعرية و التشظي و تهشيم اللغة وهو بذلك يدخل في نصوص (ما بعد الحداثة) المتميزة باللغة الهادئة الواضحة الرسالة ، و المعتمد في ابهارها و ادهاشها على عناصر اعمق من جهة العوامل الجمالية التي يلتقطها المؤلف و المعدالات التعبيرية التي يعبر عنها . و المجاز هنا ليس في الاسنادات كما هو معهود بل في مفاهيم الاشياء و بهذا فالنص شكل من اشكال التعبيرية العميقة يقول المؤلف

(إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ) فانّ الآخرون باطلاقهم

وعمومهم اوسع مما طرحه الؤلف من تعريف (أولئك الذين قطعوا حكما من التاريخ) و كذلك نجد لانزياح المفهومي وهو احد اركان التعبيرية في كلمة الانسان حيث يقول محمد شنيشل (واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ ـ الفرز المعرفي ـ) فالانسان هنا هو الفرز المعرفي ، وفي هذا المقطع يبين المؤلف رسالية الادب و الكتابة كما انها دعوة للانفتاح و ان الاختلاف في الرؤى لا يضر برسالية الأدب .و كذا في عبارة (و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ) فتعريف الذي يكتب اخص من الذي يكتب بشكل عام .

لقد كان التركيز هنا على هذا النص لأجل ما توفر فيه من عناصر تحقق (النص العابر للاجناس) و انّ لمحمد شنيشل في تجربة نثر الهامش قصائد حرة و قصائد نثر تطغى فيها الشعرية و الصور الشعرية و تركتز عليهما النصوص بقوة وهي من خلال طرحها المفهوم الشعري للاشياء فانها تدخل ضمن التعبيرية الرمزية كما هو ظاهر .

١- https://en.wikipedia.org/wiki/Poesia_marginal

٢- http://hellopoetry.com/words/17046/margin/poems

٣- http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_947.pdf

٤- http://www.yemen-nic.info/contents/studies/detail.php?ID=3718

٥- http://diae.net/8731

٦- http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/217776.html

٧- محمد صابر ؛ التوالد الدلالي و جدلية التعبير الشعري

٨- http://www.iraqicp.com/index.php/sections/literature/3144-2013-07-31-20-18-59

الشعر الايقاعي

الشعر تجربة ، و المقدرة الشعرية تتناسب من تجربة الشاعر ، لذلك ليس مستغربا أن نجد الشاعر عادل قاسم ذا التجربة الشعرية الكبيرة وهو من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الايقاعية ، المتلمسة لأدق تفاصيل الصوت و النبرة كما أشرنا الى ذلك في كتابنا النقد التعبير (الموسوي ٢٠١٦) ، أقول ليس مستغربا أن نجده أيضا من أمهر من يكتبون قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) .

من الواضح لكل متتبع أن ظهور السردية التعبيرية و النثروشعرية في قصيدة النثر العربية المعاصرة جعل الكلام و الجدل بين الشعر الموزون و اللاموزون من الماضي ، و حلّ محلّه الجدل بين قصيدة النثر الايقاعية (المشطرة بالسكتات و الفراغات) و قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) و التي نعتبرها الشكل النموذجي لقصيدة النثر . و في الوقت الذي يمثل التميز الخاص بكل شكل وجودا متقاطعا مع الاخر ، فان ذلك لا يعني أبدا انتمائية الشاعر لأي منهما ، ففي الوقت الذي يحبّذ شاعر معين يمل الى الكتابة بشكل معين ، فانّ لشاعر اخر أن يكتب بالشكلين معا ، أو بهما و بالشعر الموزون مثلا ، فكل هذه الاشكال و غيرها من أجناس الأدب عطاءات انسانية جميلة و رائعة . و لا يظنّ أبدا ان في عصر ما بعد الحداثة هناك مجال للراديكالية الأدبية و العنف الرؤيوي الأدبي بان يحتكر الجمال و يدعى عدم تمثيله الا بشكل معين كما كان أهل الحدثة يدعون ذلك ، نعم هناك ميل و تفضيل دون سلب العطاء و الجمالية من الاشكال الاخرى ، و حينما نقول أن قصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و بالنثروشعرية و البناء الجملي المتواصل هو النموذج لقصيدة النثر ، فانّ ذلك لا يعني عدم دخول غير ذلك من أشكال الشعر في الاطار العام للشعر النثري ، لكن لا بدّ من القول انّ

الايقاعية و الصورية العالية تقترب من الشعر التقليدي و تبتعد عن روح قصيدة النثر .

عادل قاسم البارع في قصيدة النثر الايقاعية و صاحب اللغة الهامسة و النبر الصوتي القوي ، نجده أيضا بارعا في كتابة السردية التعبيرية و النثروشعر ، و في الصف المتقدم من كتّابها .

فصل : تجربة قصيدة النثر اللاإيقاعية .

بالنباء الجملي المتواصل ، أي بطريقة النثر العادية ، و بالنثرو شعرية حيث ينبثق الشعر من النثر الكامل المكتوب بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا إيقاع و لا فراغات و لا سكتات ، و بمعونة الشعر السردي و السردية التعبيرية مع تقليل من محورية الصورة الشعرية ، يتحقق لدينا نموذج قصيدة النثر ، و عادل قاسم قد برع بكتابة قصيدة النثر الكاملة النموذجية بنصوص نشرت في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر . ففي قصيدته (مديات) المتكاملة من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، محققة النص الادبي الكامل ، فانّ مهارة عادل قاسم تتجلى بقوة في هذا الشكل الأدبي بالبناء الجملي المتواصل و السعر السردي و السردية التعبيرية و حالة النثر الشعرية .

قصيدة (مديات)

عادل قاسم .

يَرتَّجفُ منْ جَزعهِ ، ظلُّ الغرابِ ، حَيث يشاركهُ وجهُ الخريف المُكفهر ُ نَشيدهُ الأخير . كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المُفْزعةِ . يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ من القَواربِ المَيتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ ، وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها

لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ !!!

يتجلّى هنا البناء الجملي المتواصل محققا نثرية كاملة اوضح تجل له في عبارة

(كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المُفْزعةِ .)

و في عبارة

(يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحلِّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ من القَواربِ المَيتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ)

و انّ من المبهر هذا النفس التركيبي بعبارة طولها ثلاثة أسطر ، و لا نجد عادل قاسم الشغوف بالايقاع و لديه تقديس لحركة السكون (ْ) لا نجده يستعملها هنا الا في نهاية العبارة على حرف اللام من كلمة (وجلْ) اضافة الى تاء التانيث في (ارختْ) . ان هذا البناء الجملي المتواصل الذي يتخلى عن كل ايقاع شكلي هو القاعدة الاساسية و الشرط المهم لأجل الانتقال بالعبارة الشعرية الى حالة (النثروشعرية)

تتجلى هنا وقعنة الخيال (أي التعامل مع الخيال بواقعية) والذي هو من اساليب الشعر النثري و الصفة البارزة لقصيدة النثر العربية ، و بالخصوص في العبارتين اللتين نقلناهما . و مع النثرية الكاملة تتحق حالة انبثاق الشعر من رحم النثر الكامل . فيكون لدينا شعر

كامل منبثق من نثر كامل و هذه هي حالة (النثروشعرية) و التي في نظري هي من اصعب و ارقى اشكال و تقنيات الشعر وهي التي بالضبط قصدها بودلير و أمل في تحققها . و من الصعب او غير الممكن توفر ارضيتها الا بالسردية التعبيرية ، فنجد هنا سردا تعبيريا بقصد الايحاء و الرمز ، انه حالة وقعنة للخيال أي جعل الخيال واقعا و العيش فيه و منح الحياة و الرؤية لكل فصوله و كياناته و شخوصه . و لا يمكن أبدا الا تصور حالة الرمزية القريبة في جميع جمل و اسنادات و مفردات النص ، بحيث لم يترك عادل قاسم مساحة من النص الا وظفه محققا حالة (الشعر السردي) .

بهذه الخصائص و السمات حققت قصيدة (مديات) حالة متقدمة و مبهرة من الشعر النثري و قصيدة النثر و السرد التعبيري ، اضافة الى نكامل رساليتها و فنيتها و جماليتها ، فكان حقها ان نختارها ضمن (قصائد نثر مختارة) .

فصل : قصيدة النثر الايقاعية

لقد بينا انّ شمول مفهوم قصيدة النثر للشعر النثري الايقاعي انما هو بمفهومها الاولي الواسع المقابل للشعر الموزون ، و الا فان الايقاعية و محورية الصورة الشعرية يترك المجال للشعر السردي اللاإيقاعي لتمثيل قصيدة النثر النموذجية .

و لقد تناولنا في كتابنا (النقد التعبيري) احدى مميزات شعرعادل قاسم النثري الايقاعي بلغته الهامسة ، حيث يتجلى الحس العميق و العالي بالاصوات و مدياتها و ابعادها التأثرية وهو من الاساليب التعبيرية كما بينا في محله .

(تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعانى و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

(سَأَكْتَفْي..
بِالتَبَصرِ
لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..
تِلْكَ السِتارةِ الباليهْ
الرَتِيبْة
ثلجٌ ناصِعُ البياضِ
أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ
لاشيءَ
ثابِت
كلُ شيء ينهارُ
وَيَنْبجسُ من جَديد..ْ
بِوجْهٍ آخَرَ)

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري .

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول :

(سَأَجيئكِ
هارِباً
مِنَ الضجيجِ ..
والضَجَر
لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ
بالسَكينهْ)

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة .

) (النقد التعبيرية ؛ الموسوي ٢٠١٦)

الايقاعية واضحة و طاغية في النص ، فاضافة الى التشطير بحيث ان بعض الاسطر ليس فيه الا كلمة واحد ، نلاحظ حضور حركة السكون (ْ) و السكتة و سط العبارات في اكثر من مناسبة و تتجلى بشكل قاهر في مقطع

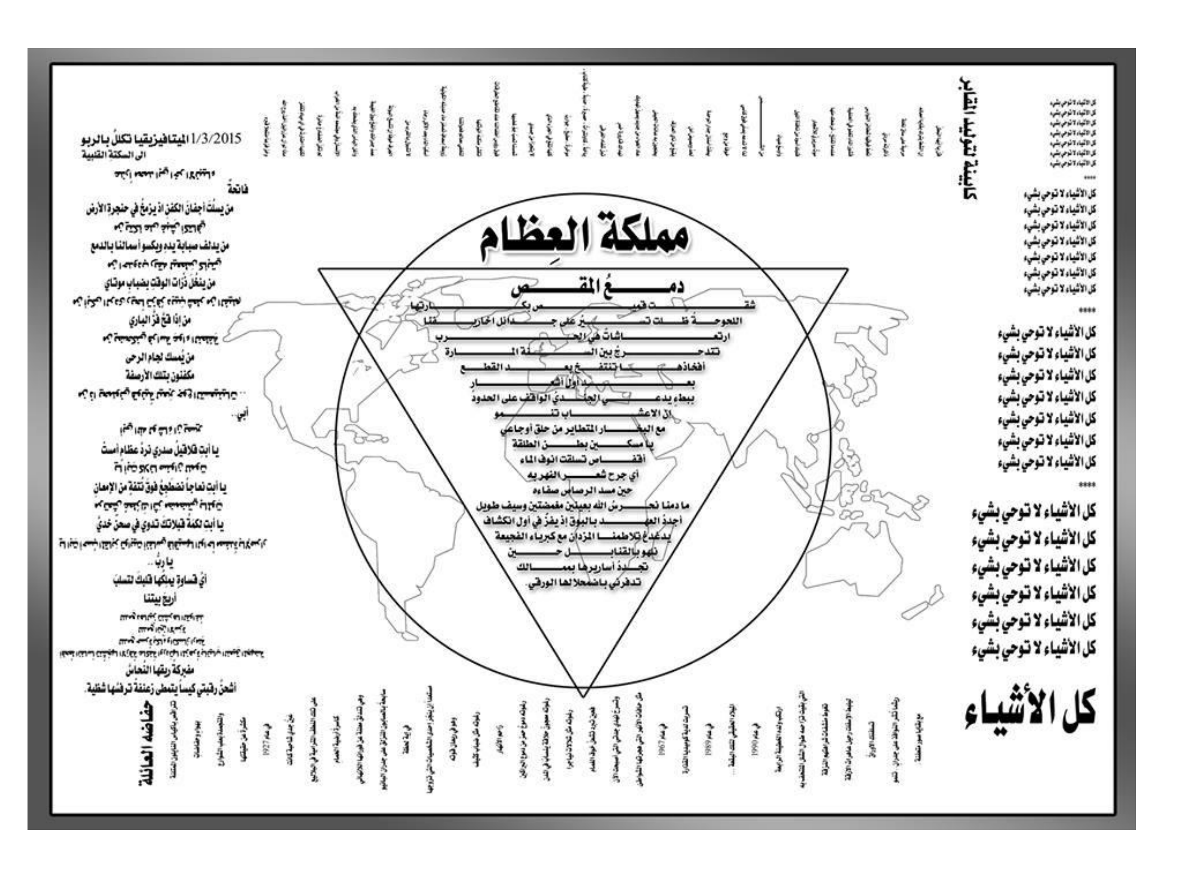
(لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ
بالسَكينهْ)

اذ ان الشاعر قطع الجملة بالبيانية بسكتة و سكون في (ألصاخِبهْ) كما انه حول التاء الى هاء و هو كثير في شعره الايقاعي ، كما انه ابرز همرة القطعة في محل الوصل (لجنتكِ ألصاخبة) وهذا قمة الايقاعية كما لا يخفى .هذا و ان براعة و مهارة عادل قاسم بالشعر الايقاع معلومة و مشهود له بها لا نحتاج الى مزيد بيان .

بالبيان المتقدم تتضح سعة تجربة الشاعر عادل قاسم ، الذي برع في كتابة قصيدة النثر النموذجية اللاإيقاعية (بالسرد التعبيري و النثروشعرية) كما برع سلفا بقصيدة النثر الايقاعية بالتوظيفات الصوتية و اللغة الهامسة .

التعبيرية البصرية

(مملكة العظام) مجموعة شعرية من صفحة واحدة للشاعر أحمد ضياء صادرة عن المركز الثقافي في بابل عام ٢٠١٦ . و اضافة الى اجربة الصفحة الواحدة ، فانّ القصائد فيها من تقليلية و غيرها كتبت و وضعت بشكل تعبيري بصري ، كما انّ الصورة الخلفية لخارطة العالم كانت ذات ايحاءات و اشارت الى مواكبة النص العولمة و الى ان المملكة الخراب هو العالم أجمع .



انّ المجموعة ذات رسالة واحدة و ربما اختصرت في النص المكثف و البارز بعد العنوان (كل الاشياء لا تحي بشيء) انه الخواء عالم من الخواء التام ، كما انها اشتملت على عبارات يومية حياتية (كابينة ، المقص ،العائلة و غيرها).

لقد كتبت او رسمت النصوص و العبارات بشكل هندسي بصري مكاني ، و مقارب جدا للقصيدة الكونكريتية ن بل انها تقع ضمن تعريف القصيدة اللوحة او القصيدة الكونكريتية .

ان قصيدة الكونكريت او قصيدة الشكل(concrete poem , shape poem)هي ترتيب العناصر اللغوية في شكل يكون التأثير البصري و الطباعي اهم من التأثير المعنوي . و رغم ان لفظ (

القصيدة الكونكريتية) حديث، الا ان فكرة استعمال التأثيرات البصرية لأجل تعظيم معنى القصيدة ليس جديدا بل يعود للقرن الرابع قبل الميلاد في الحضارة الاغريقية حيث كانت قصائد بشكل بيض او اجنحة لسيمياس روديس (Simmias of Rhodes)
.(١) و القصيدة الكنونكريتية تعتمد التأثير البصري ، و اهم الكتابات العربية الجدية فيها في العصر الحديث كانت بعض الشعراء المغاربة في السبعينيان مثل بنسالم حبيش و احمد بلبداوي و محمد بنيس (٢)
.

ان القصيدة الكونكريتية قصيدة المكان و بدل الفضاء الميت في القصيدة اللغوية فان فضاء القصيدة الكونكريتية مشكل و مزين و ملون بدلالات بصرية و بلاغة بصرية (٣) . اذن فالقصيدة الكونكريتية لها بلاغة بصرية تعتمد الايقونية و دلالات الفضاء و الاشكال بدل بلاغة المعنى و دلالاتها المعروفة . و في الجانب الذي تناقض فيه القصيدة البصرية القصيدة المعنوية و تعتمد على التاثير بالبصري فانها يمكن ان تلتقي معها في قصيدة تتناغم فيها المعاني و الاشكال ، و تشترك العناصر في تحقيق نظام دلالة موحدة ، وهذا ما اشرنا اليه في فن التجلي و تداخل الفنون ، بالاعمال التجلياتية العابرة للفنون (٤) ، و القصيدة اللغوية الكونكريتية هي من اشكال الفن التجلياتي .

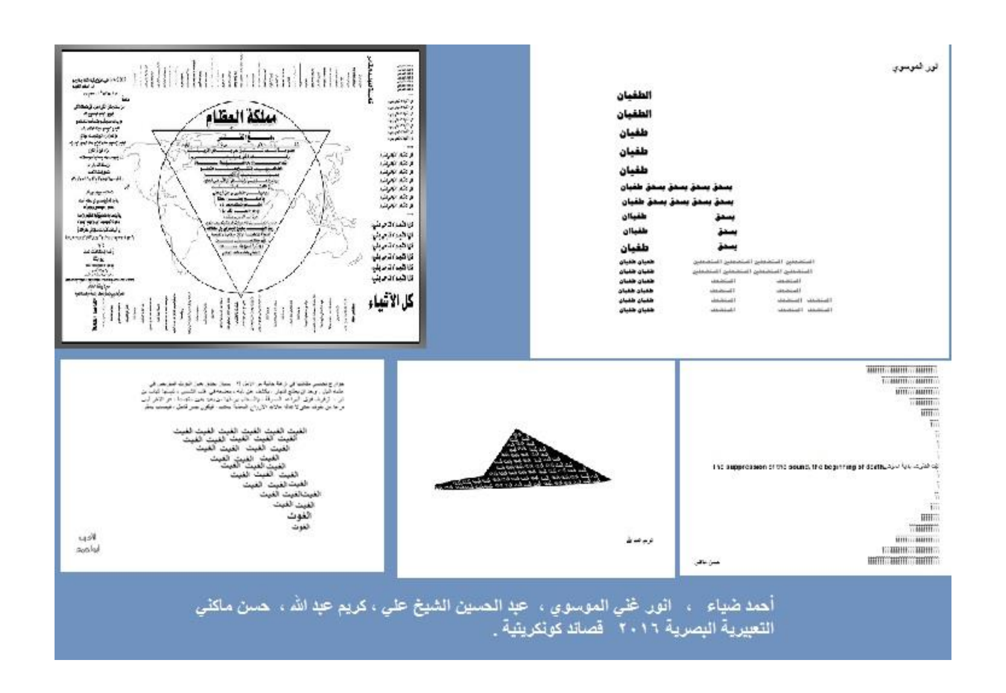
في قصيدة (كل الاشياء) كان للترتيب البصرية طاقة تعبيرية مستقلة ، حيث ان العبارات تتصاغر حتى التلاشي ، وهو الموافق و المعبر عن رسالة النص و ان كل الاشياء لا تقحي بشيء . و كذلك ترتيب النصوصو بشكل سور هو خارطة العالم فانها توحي الى المملكة ، و وسط الكم الهائل من تعابير الموت و الخراب و الخواء ، و تلاشي النصوص نحو نهايات انسيابية تتحقق التعبيرية البصرية و الدلالة على رسالة الخراب و الخواء في مملكة العظام .

١- https://en.wikipedia.org/wiki/Concrete_poetry

٢- http://www.stooob.com/394014.html

٣- /http://www.matarmatar.net/threads/34383

٤- http://anwerganiblog.blogspot.com.tr/2014/11/blog-post_97.html



أحمد ضياء ، انور غني الموسوي ، عبد الحسين الشيخ علي ، كريم عبد الله ، حسن ماكني
التعبيرية البصرية ٢٠١٦ قصائد كونكريتية .

اللغة الراسمة

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطاما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني .

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق .

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها .

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها .

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف

هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . . و بعد هذا الرسم ، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله .

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة) في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق .

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ، و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت . اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات

وانها لغة التقنيات العالية ، انها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــــــــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية .

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

(هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بـ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـــ أروقةِ الخذلان ..../

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم ....)

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بـ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـــ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم

اللغة التي كُتِب بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي .

النص

(شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين)

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../ كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ ....

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج ...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق ..../

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد ..../ ....

الآتيَ أومأ بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنــــــــــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بــ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بــ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بـــ أروقةِ الخذلان ..../

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم ....

السردية التعبيري

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي .

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه . و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن

شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا (Wikipaedia) (ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و

مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و انَنا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر) .

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين . وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر .

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما

فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric narratlology). و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور مع زمن النص تظهر و كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية

الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا .

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات .
و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي :

أ- عوامل العذوبة النصية

١- البناء الجملي المتواصل .

٢- وضوح الافكار .
٣- الرمزية القريبة .

ب- عوامل الزخم الشعوري
١- الطاقات الشعورية للغة .
٢- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية :-

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ المُمتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرِقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايِّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمُدنِها الساحرةَ البيضاءَ التي تُحَلّقُ في رُباها المَلائكة المُتَرنّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجَينيةً ذاتَ الجَدائل المُذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينَ الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةٍ البَرق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المُدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المُضيئةً ، وهو يَغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إذ حَطَّ على كتْفيَ الأيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد .

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجين َبسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ المُلوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل .

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية .

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس .

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة .

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة بطاقات

شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا :

((حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ)) .

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فبينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني .

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته :

((ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجين َبسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم.))

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه

العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية .

الصورة الشعرية
للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة .

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنايئة و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن .

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر

تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي .

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

(لغز)

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد ٢٦\٢\٢٠١٦

ان   الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجرية الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية ٢٠١٥) .

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق   في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناصات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ، و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي .

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي٢٠١٦) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق

على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا.

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري :

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز .

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة

تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري .

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا .

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

(نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال .

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

(لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة)

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان

نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية .

يقول الشاعر

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول :

(دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر .)

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه .

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة .

النثروشعرية

غالبا من نستخدم في تناولاتنا النقدية كلمة اشكال او اساليب او صور ، لكن هنا في هذه المقالة استخدمنا طبقات لغرض بياني سيتضح بجلاء .

ان النثروشعرية و ان كانت مصطلحا ابتدعناه ابتداعا من دون سابق مرجعية لا عربيا و لا عالميا ، الا انه في الواقع هو غاية كل كاتب قصيدة نثر ، و لقد اشار رواد كتاب قصيدة النثر العالميين بحلم كتابة شعر بصورة نثر و كان ذلك همهم الاكبر .

النثروشعرية تعني و ببساطة كتابة الشعر بصورة نثر . اي ان ماتراه على الورقة هو نثر ، و التوزيع المكاني للجمل و الفقرات هو بشكل النثر . حيث الفارزة و النقطة و السرد و تكسير الموسيقى و الابتعاد عن كل التوظيفات الشعرية الشكلية . وهذا هو التجلي الاكمل للنثر ، لكن من خلال المعاني و الترميزات يتحقق الشعر .

ان رسالة مؤسسة تجديد هو ترسيخ مفهوم قصيدة النثر المكتوبة النثروشعرية الكاملة حيث الشعر الكامل ينبثق من النثر الكامل .

صدام غازي من الكتاب المميزين لقصيد ة النثر الافقية و بالنثروشعرية الكاملة ، و كل متابع و قارئ له يدرك ذلك تماما ، بل لو انّا اردنا ان نعطي مثالا نموذجيا للنثروشعرية فان قصائد صدام غازي ستكون في مقدمتها .

هنا سنتناول الاشكال الفنية و الصور الموضوعية للنثروشعرية ، و مميزاتها و اختلافاتها التي تجعل منها مستويات مختلفة و طبقات كتابية و تأليفية مختلفة . و من الواضح انا نتحدث عن اسلوب كتابة و ليس عن عالم دلالات و لا عالم الروح و لا الذات و الفكر الكوني ، و انما نتحدث عن اسلوب بلاغي شكلي .

سنورد هنا نماذج من شعر صدام غازي و نتبين الاختلافات الاسلوبية في طريقة تجلي و تكوين النثروشعرية اي كيفية انبثاق الشعر من النثر .

في قصيدة (خدعة أم ...) يقول الشاعر

((لم تكن تلك عينه , حين نظر أول مرة . أتى يصهل كالخيل , فرس جامح له ضياء يشبه القمر . لم ينكسر شيء سوى نظرة عينه , وبلا استفسار جمع شظايا نظرة عينيه المتساقطة ومضى . لم تثبت بوصلته بعدها , كأنما أصيبت بوصلته بالتمغنط . أستنتاج هو كل ما في الأمر . الحتمية مفقودة . أشعل شمعة في الظلام كي ترى , فديوجين لم ير في النهار شيئا , حين أوقد الشمعة , و حين رفض ظل الأسكندر , لم تستح الشمس وتتركه رأفة به .

كل ما أنت به وحولك مجرد ميتافيزيقا أنت البطل فيها . لا يوجد عدو فلا تشهر مسدسك الكولت , واغمده أفضل , فالصراخ في الفراغ لا يولد من رحمه سوى طفل الصدى ولو صرخت الف عام . فأنا لست في عيد الهالووين عندما عرضت علي الخدعة أم الحلوى ، فأرتديت رأس اليقطين ولم أعلم .))

لقد عمد الشاعر الى اساليب متعددة لكسر الشعرية الشكلية و لكي يتجلى النثر و يبرز نقيا و كاملا على الورقة .

اول تلك الاساليب وهو الشرط الذي من دونه لن تكون هناك نثروشعرية اصلا هو استخدام الجمل و الفقرات ، و استخدام الفارزة و النقطة ، بدل الكتابة الحرة ، و لقد بينا مرارا ان االمفهوم العالمي المعاصر لقصيدة النثر كصنف شعري و كشكل ادبي استقر على ان تكون مقطوعة مكتوبة بشكل جمل و فقرات و بالفارزة و النقطة ، و

ان غير ذلك لا يعد قصيدة نثر ، و انْ كان شعريا نثريا ، و الشعر النثري اي غير الموزون الذي لا يحقق شروط قصيدة النثر يسمى (القصيدة الحرة او الشعر الحر) .

الاسلوب الثاني هو (البناء الجملي المتواصل) اي الكتابة النثرية السلسة المتواصلة كما تكتب القصة ، من دون فراغات و لا سكتات و لا توقفات ، كما نجده متجاليا عند انور غني و عادل قاسم ، وهو ايضا من شروط النثرية وقد تحدثنا عنه مستفيضا في مناسبة سابقة .

الاسلوب الثالث هو السردية الشديدة التي تحوم حول القص لكن بـ (السردية التعبيرية) تنقل تلك السردية من مجال القص الى مجال الشعر .

الاسلوب الرابع طبيعة الافكار ، و صدام غازي غالبا ما يختار افكار كونية لكنها منطلقة من الجو الخاص وهذه هي (التعبيرية) اي تقديم رؤية ذاتية للكون ، و هذا الاسلوب حاضر و جلي في كتابات صدام غازي و ليس في هذا النص فقط .

الاسلوب الخامس هو تعمد كسر الشعر شكليا ، مع ابقاء الروح و البعد الخلفي شعريا ، وهو ما يسمى عالميا (الشعر ضد الشعر) وهو استخدام الفاظ غير شعرية في الشعر و افكار غير شعرية في الشعر و عبارات غير شعرية فيه ، وهو من الكتابات الصعبة و انا اعتبرها من المستويات العالية للنثروشعرية و نجد هذا الاسلوب ايضا عند فريد غانم و كريم عبد الله . فانا نلاحظ و كل متتبع لصدام غازي يلاحظ انه يستخدم الفاظ غير شعرية ، فمثلا هنا يستخدم (بوصلة ، استنتاج ، ديوجين ، التمغنط ، ميتافيزيقيا ، مسدسك الكولت ، عيد الهولووين ، خدعة ام حلوى)

من الواضح ان الاسلوب الاول اي اسلوب (الجمل و الفقرات و الفارزة و النقطة) و الثاني وهو (البناء الجملي المتواصل) هما من شروط النثروشعرية و قصيدة النثر ، فمن دونهما لن يكون هناك نثروشعرية و لن يكون هتاك قصيدة نثر . وهذه هي الطبقة الاولى للنثروشعرية . و باقي الاساليب التي اشرنا اليها هي طبقات اخرى تكمليلة و متى اجتمعت تحقق النثر الكامل الذي ينبثق منه الشعر الكامل .

ان قصيدة النثر و بالاساليب التي ذكرناها هي الان المفهوم التصنيفي الادبي عالميا ، و هي المستقبل للكتابة الادبية كما ارى لذلك فانا ارى ان الكتابة بالقصيدة الحرة على انها قصيدة نثر لا يتوافق مع الواقع . و هنا طرحنا نموذجا للنثورشعرية و اساليبها و يمكن تتبع تلك الاساليب في كتابات صدام غازي السردية الافقية و كتابات باقي شعراء تجديد في قصائدهم السردية الافقية .

الواقعية التعبيرية

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات بصبغة ذاتية و

داخلية (١) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي .

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(٢) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العوالمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (٣) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة .

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام ٢٠١٦ (٤) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل و سردية تعبيرية (٥) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي و الجمالي

حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري .
لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتابات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (٦) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ، و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي .
و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا - و كما يعلم الكثيرون - نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من النظرية الى النص بأحكأم مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهرة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن

أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية (٧) .
من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن .
في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

(شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طويييييييييل ..)

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و

واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّنمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ .

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

(تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى .... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بـعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ ..../ لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ... المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ تحلمُ بنيّسان ـــ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوع الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشفّي ...)

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس اللفظي لهذا االمقطع - وحده فقط - ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة

سابقة (٧) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (٩) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله .

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار .

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

(الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ

بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيٍّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ .)

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات)

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا .

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (١٠) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل .

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع .

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد

بينما عبارة (تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية .

١- https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

٢- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

٣- النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة
http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

٤- جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام ٢٠١٥ للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة
https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

٥- السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الخبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية .للمزيد من القراءة
http://anwerganiblog.blogspot.com/search

?q=%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%A9

٦- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا) http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

٧- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

٨- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

٩- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

١٠- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة

http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label/البوليفونية

في خِضمِّ كلِّ هذا الزَّخم المعرفيِّ والضَّغط المادّيِّ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافيِّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريٍّ وأسلوبي للُغة واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيَّ يحقِّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمِّيه

أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المُعتمِدةِ على الاستعارة المُحلِّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المُحلِّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتِّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرٍ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المُتموِّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرٍ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المُتموِّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموِّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المُتموِّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريِّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المُشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المُتموِّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ

متطوِّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود .

في مقطعٍ مُتموِّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ."

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُركَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية –خيالية – واقعية (

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المُتموِّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع".

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة –خياليّة –خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المُتموِّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرَّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التَّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التَّوصيليَّة والرَّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التَّموُّجُ التَّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقِّقُ أحد أهمِّ أنظمة الشِّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التَّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التَّموُّجَ التَّعبيريَّ الذي حققّتْهُ الشَّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التَّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المُتموِّجة والشَّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة .

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع. صداٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليَّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدَّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبةٍ عمرُها في عُمْرِ خنجرِ قابيل. ملائكةٌ

يوزِّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المُحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

فكرة التقليلية

خلاصة البحث

أجري البحث على عشرة نصوص شعرية تقليلية لخمس شاعرات عربيات ، معدل كلمات النص الواحد (١٠) كلمة و معدل احرفه (٤٠) حرفا . بُحث فيه عنمدى تجلّى المعنى العميق في تلك النصوص . و أثبتت الدراسة ان النص الشعري التقليلي محقق للمعنى العميق و النفوذ عميقا في الوعي و التجربة الانسانية و التقاط المعاني النفيسة المؤثرة .

أهداف البحث

أولا – مقدرة النص الشعري التقليلي على بلوغ المعاني العميقة

.

ثانيا – منهجية البحث في الادب بالطريقة العلمية الصارمة هي ضمن مشروع انشاء (علم الأدب) (literolgy) .

المقدمة

العمق كمقابل للسطيحة امر ثابت و قديم من زمن افلاطون لكنّ اتجاهات حديثة قللت من اهمية العمق و تبنت الاكتفاء بالمظاهر كما عن ليوتارد و انّ الوعي ما هو الا نتاج المظاهر كما عن جيمس بالارد (١). لكنّ مفكرين عقلانيين كثر اكدو حقيقة الوعي (٢) .

ان علاقة اللغة بالوعي واضحة ، بل هي من اهم مظاهره التي دعت الحاجة اليها لكشفه و بيانه (٣) ، و اجتماعية و نوعية الوعي المخرج له عن الفردية امر ظاهر اشار اليه الكثيرون (٢) بل ان القول بمطابقة الوعي للمعنى له مصداقية ، مع التأكيد ان الوعي سابق على المعنى و المعنى سابق على اللغة (٣) .

و كما ان الابحاث النفسية و الاجتماعية قد بينت حقيقية الوعي العميق و اهميته (٢) فانا نرى ان الادب و الاثارة الجمالية بفعل العمل الادبي ايضا يمكن ان يكون شاهدا على الوعي العميق ، باعتبار ان الكشف عن المعنى العميق هو احد عناصر الابهار و الادهاش الذي يحققه الادب . و النص الادبي التقليلي و الذي هو جزء من فلسفة التقليلية العامة لكل شؤون الحياة (٤) و من خلال تركيزه و تمحوره حو الفكرة المكثفة المختزلة و بتعابير مختزلة و رشيفة مهذبة (٥) (٦) يكشف عن ذلك الوعي العميق و المعاني العميقة .

و تكمن أهميّة النص التقليلي الذي تطرح فيه الفكرة مجردة من كل تزويق لفظي او تجميلي ، بانها تركز على المعنى و المغزى و الفكرى ، وهذا الى حد ما مخالف للذائقة العربية العامة المحتفية بالشكل و الالفاظ و التفنن بها (٧) .

<u>مادة البحث</u>

مادة البحث تتمثل في أمرين :

١-النص الشعري التقليلي

٢- المعني العميق

الاول : النص الشعري التقليلي

اعتمدنا في تعريف التقليلية على دراسة (التقليلية في الشعر)(٦) بانها

استعمال أقل مقدار من الكلمات للتعبير عن المراد .

و لدينا في مادة البحث عشر نصوص موافقة لشروط هذا التعريف :

١- ما بين
النور والعتمة
شيء واحد
هو التعثّر

هالا الشعار

٢- بحر يلتفّ على نفسه
تسقط الشمس في مغبّ غروب
وترحل باتجاه الحريّة الناشفة
إلى حيث الكراكي
على رجل واحدة واقفة
هالا الشعار .

٣- تأتيني
خلسة
تداعب حضوري
وتتخذ
مكانا قصيا
الذكرى

احلام الباتي

٤-
حينما
كتب الزمن
تعرجت السطور
فولدت الحكمة.

احلام البياتي .

٥-
ارى في عيني
زهرة تذبل
اتذكرك
وانت تقطفها

خديجة حراق

٦-

ضجر حلمي
ايقظني
ونام

خديجة حراق

٧-

لليل الطويل أحكي
حكاية نزوح القمر
على شرفة الأماني
أرقب حقل شقائق
النعمان...........
و بيدي قنديل فجر
منتظر.............

خلود فوزات

٨-

عالقة على ثوب
روحي.........
تداعب الحنين
كلماته.........

خلود فوزات

-٩

حيث
غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء

هدى العطار

-١٠

أبكم
خسر لسانه عندما ابصرت العمياء

هدى العطار

الثاني : المعني العميق

١- افضل تعريف للمعنى العميق انه ذلك المعنى الذي له دلالة معنوية عالية مؤثرة ، يثير الانثيالات ويستدعيها إلى الذهن ذهنك باختزاله قدر كبير من التجربة الإنسانية (٨) . فهنا ثلاث عناصر الاول النفاسة و العلو و تسمى ايضا (شرافة المعنى) و الثاني اثارة الانثيالات و الخواطر وهذا هو العمق الفكري في واقعه و الثالث سعة التجربة باختزال التجربة الانسانية . فاذا كان المعنى الذي خلف الكلمات عاليا و شريفا و يثير الانيثالات و الخواطر و يعكس تجربة انسانية كبيرة فهو منعى عميق .

طريقة البحث

نتبع هنا منهج (البحث التعبيري) أي طريقة التعبير الأدبي و تجلي العوالم الماوراء نصيّة (العوامل التعبيرية) في النص بمعادلاته التعبيرية الاسلوبية وهو المنهج الذي بيناه بالتفصيل في

كتابنا التعبير الأدبي كمنهج لمابعد الاسلوبية (٩) . فنتبين مدى تجلّي و ظهور التجربة الأدبية او العامل التعبيري و المراد هنا هو (المعاني العميقة) بالبيان المتقدم في النص بمعادلاته التعبيرية و المقصود هنا اساليب الشعر التقليلي و المتمثلة بالنصوص العشر المختارة .

هذه النصوص التقليلية العشر هي لشاعرات عربيات يكتبن النص الشعر التقليلي باللغة العربية الفصحى . هنّ : هالا الشعار و خلود فوزات و خديجة حراق و هدى العطار و أحلام البياتي . و قم تمّ اختيار النصوص بشكل انتقائي و حسب الشروط المذكور للبحث من حيث التقليلية و المعنى العميق ، اضافة الى كون المولفات نساء ، حيث ان ترشيح الشاعرات و النصوص اجري حسب متطلبات جائزة (سيّدة التقليلية) التي اجرتها مؤسسة تجديد الأدبية في الخامس عشر من شهر أذار عام ٢٠١٦ (١٠) ، فافرزت نصوص تلكم الشاعرات بالمراكز الخمس الأولى من بين مجموعة من الشاعرات في مجموعة التقليلية الأدبية التابعة للمؤسسة المذكورة . . بمعنى انّ هذه الدراسة انتقائية و ليست عشوائية ، لكنّ النصوص كانت نتجت عن مجموعة عشوائية ، و بالمعايير المبينة تمّ تقييم النصوص أي من حيث شرطي التقليلية الشعرية و عمق المعنى . الآن سنبحث مدى تجلّي الشرطين المذكورين (التقليلية و المعنى العميق) في تلك النصوص و مظاهر ذلك التجلّي . وهنا ثلاث نقاط للبحث .

اولا : الوصف العام للنصوص .

عدد النصوص المبحوثة عشرة لخمس شاعرات هنّ (هالا الشعار ، احلام البياتي ، هدى العطار ، خديجة حراق ، و خلود فوزات) ، و النصوص اختيرت من مجموعة نصوص تقليلية نسوية .و النصوص قصيرة مكتوبة باسلوب القصيدة الحرّة و بعضها شبه الهايكو .معدل عدد الكلمات النص (١٠) كلمات ، و معدل عدد الاحرف (٤٠) حرفا ، و مع انه لا يتوفر لدينا تعريف للقصيدة

القصيرة و الطويلة او الطويلة جدا و القصيرة جدا من حيث عدد الاحرف او الكلمات ، الا انه من الظاهر ان معظم تلك النصوص تقع ضمن تعريف القصيدة القصيرة جدا .

الثاني : تقليلية النصوص .

اضافة الى قصر اغلب النصوص و دخولها تحت عنوان (القصيدة القصير جدا) فان النصوص تعتمد اسلوب التقليلية من حيث التكثيف و استخدام اقل عدد من الكمات للتعبير عن المراد .

تقول هالا الشعار (النور والعتمة \ شيء واحد \هو التعثّر) ان التقليلية ظاهرة فانّ الشاعر لم تستخدم الا الكلمات الاساسية للتعبير

و تقول احلام البياتي (حينما \ كتب الزمن \ تعرجت السطور \فولدت الحكمة) وهذا النص ايضا استيفاؤه لشرط التقليلية ظاهرة .

و تقول خديجة حراق (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام) وهذا اقصر نص في المجموعة و تلبيته لشرط التقليلية ظاهر .

و تقول خلود فوزات (عالقة على ثوب \ ....روحي \ تداعب الحنين \ .....كلماته) و التقلية ظاهرة في النص .

و تقول هدى العطار (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ايضا التقليلية ظاهرة في النص .

وهكذا باقي النصوص الخمسة الأخرى فان تلبيتها لشرط التقليلية واضح ، و اما الشعرية فان مقومات الشعرية الاساسية من حيث الخيال و الايحاء و التوظيف الفني للكلمات كالاستعارة متوفر فتتحق الشعرية في النصوص و يتحقق لدينا شعر تقليلي .

الثالث : المعنى العميق في النصوص .

وفق ما تقدم من مفهوم المعنى العميق (٨) فان تحقق المعنى العميق يحتاج الى توفر الشروط الثلاثة المذكورة (شرافة المعنى و نقاسته ، و تأثيره و اثارته الانثيالات ، و اختزال التجربة الانسانية) وهذا محور البحث هنا .

و التقاط النصوص للمعاني البعيدة و النفيسة و ايحائتها و اثارتها للانثيالات و اختزالها للتجربة الانسانية و صوت الحكمة كل ذلك متوفر بل وظاهر في بعضها و ان كان بنسب متفاوتة من حيث القوة . و لقد بيّنا في كتابنا (التعبير الادبي) ان من خلال توفر الشرط و قوة تجليه في النص يمكننا من تحصيل تقييم كمي للنصوص (٩) و هذا التقييم الكمّي سيكون احد اهم اركان علمية الادب و البحث الادبي ، لكن يحتاج اولا الى مقدمات في تعريف قوة التجلي و مداها و درجاتها وهذا ما سنشرع به مستقبلا ان شاء الله . هنا لدينا عشرة نصوص سنبحث كل نص من حيث تحقيقه المعاني العميق ، و لا ريب ان تلك الشروط الثلاثة فيها مرآتية لبعضها و تداخل من حيث الخصوص و العموم فقد يعني تجلي احدها بقوة كبيرة تجلي باقي الشروط بالالتزام .

في نص هالا الشعار (ما بين \النور والعتمة \ شيء واحد \ هو التعثّر) لا ريب في نفاسة المعنى في هذه الصورة الشعرية النموذجية ، حيث ان شرافة المعنى و نفاسته و بعده عن ذهن العادي و تناوله هو تحقيقه عجزا انجازيا لديه وهو ظاهر هنا ، كما ان تأثيرية النص و اثارته للانثيالات واضح ، و اختزاله للتجربة الانسانية و تجلي صوت الحكمة واضح ايضا ، فيحقّق النص المعنى العميق . و هكذا الحال في نصها الثاني (بحر يلتفّ على نفسه \تسقط الشمس في مغبّ غروب \وترحل باتجاه الحريّة الناشفة \ إلى حيث الكراكي \على رجل واحدة وافقة)

و في نص احلام البياتي (- تأتيني \ خلسة \ تداعب حضوري \ وتتخذ \ مكانا قصيا \الذكرى) نفاسة المعنى و بعدها عن الذهن بهذه الصورة الشعرية واضح ، كما ان اسلوب تاجيل البوح بتاخير كلمة (الذكرى) ايضا يحقق العجز الانجازي لدى القارئ ، الا ان المعالجة الفنية عالية اللالفة قد تعارض التقليلية المعتمدة ليست على .و نجد هذه العناصر في نصها الاخر وخصوصا الكلية و المطلق صوت الحكمة (حينما \ كتب الزمن \تعرجت السطور \فولدت الحكمة.)

و في نص خديجة حراق (و ارى في عيني \ زهرة تذبل \اتذكرك \وانت تقطفها) ان الصورة هنا عالية و اختزال التجربة فيها ظاهر . و بدرجة ايحائية اكبر تقول الشاعرة ي نصها الاخر (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام) .

و في صورة عالية تقول خلود فوزات (لليل الطويل أحكي \ حكاية نزوح القمر \على شرفة الأماني \أرقب حقل شقائق \ ...... النعمان \ و بيدي قنديل فجر \ .....منتظر) و اضافة الى الايحائية و الانثيالية و التجربة العميقة فان هذا النص يختلف عن باقي النصوص بانه يحقق مفهوم القصيدة التقليلية اللاومضية و هو ما سنتناوله في دراسات لاحقة و نبين اختلافه عن التقليلية الومضية . و في نص يختزل التجربة العميقة تقول الشاعرة (عالقة على ثوب .\........روحي \ تداعب الحنين \ ....كلماته) .وهو نص من التقليلية الومضية .

و في تقليلية وامضة تقول هدى العطار (حيث \غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء) و البعد النفسي و التجربة الانسانية واضحة كما ان التاثيرية و الانثيالية ظاهر ، و من الواضح ان هذا النص يحققق الشعرية و التاثيرية مع ان صورته غير متعالية ، و هذا ما يدخل النص في (نصوص ما بعد الحداثة) التي يتحقق الشعر فيها من دون

الارتكاز على الصورة الشعرية و انما يرتكز على التاثير و العمق و التوهج و اختزال التجربة. و ترسم لنا الشاعر صورة شعرية قريبة ايضا من النوع السابق حيث تقول (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ان القدرة العالية عند الشاعرة في اقتناص المعنى العميق و النفيس مع خفاء مركزية الصورة الشعرية و ارتكاز نصها على السرد و محافظة النص على التوهج و الاشراق الشعري ، يدلل على تحقيق الشاعرة تجربة شعرية استثنائية .

نتائج البحث

ان النصوص التقليلية ومضية او غير ومضية ، صورية او سردية ، تحقّق المعاني العميقة و تلتقط المعاني النفسية و البعيدة عن الاذهان ، و رغم قصرها فانها اختزلت التجربة الانسانية و اثارت الانثيالات و الخواطر في ذهن القارئ .

الاستناجات

النص الشعري التقليلي النسوي يحقق نفوذا كبيرا في الوعي العميق و التقاط المعاني العميقة .

المصادر

1- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%B7%D8%AD%D9%8A%D8%A9 ويكيبيديا ؛ الموسوعة الحرة ؛ سطحية ؛٢٠١٣ .

2- مريم كافية ؛ الوعي الانساني بين الحقيقة والوهم ؛٢٠٠٥.

3- موسى ديب الخوري ؛ اللغة و المعنى . المعابر.

4- http://alyassen.com/blog.pl/minimalism.html علي الياسين ؛ عن التقليلية ؛ الياسين . ٢٠١٤

٥- https://anwergani.wordpress.com/2015/07/14/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9-literary-minimalism/ انور الموسوي ؛ التقليلية الادبية ؛ ٢٠١٥

٦- C. John Holcombe ؛ MINIMALISM IN POETRY : 2015

7- سيار الجيل ؛ سقم الالفاظ و غياب المعنى، ٢٠١٦

8- دور اللغة العربية ؛ مقياس نقد الشعر ؛ ٢٠١١

9- أنور غني الموسوي ؛ التعبير الأدبي الجزء الاول ٢٠١٦

١٠- جائزة سيدة التقليلية ؛ مجلة تجديد ؛ ٢٠١٦.

الرسالية الادبية

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح .

و الرسالية الاجتماعية تعبيريا تظهر باشكال مختلفة ، منها البوح التوصيلي و منها البوح الاقصى وهو من اشكال التعبيرية و منها البوح التعبيري . فهنا ثلاثة مواضع ثيمية سنتناولها بالبحث و الدراسة في نصوص مجموعة الشعر السردي المنشورة في مجلة (تجديد)الادبية المتخصصة بقصيدة النثر الكاملة اي المكتوبة باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات النثرية .

وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها .

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

(املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء...)

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ، تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه المجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله .

و يحقق حسن المهدي حالة (النثروشعرية) أي الشعر الكامل في النثر الكامل في قصيدة (الامراء لا يبتسمون) و بتعبيرية فذة و رمزية قريبة حيث يقول

(انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . وانا كثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب (للرباب) فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة)

ان النص يقرر حالة من الفقدان بسبب النسيان القهري و عجز الزمن و الواقع حتى ان الاشياء الحميمة تموت و تتبخر .

و بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول :

(كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها ...)

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث

الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد .

و باسلوب المزاج القاموسي ذاته يصبع بوشعيب العصبي قصيدته (ربما رفعت يدي عن غير قصد) بلون البؤس و الموت و الانكسار حيث يقول

(على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس..)

فكرسي من قصب و بحيرة ميتة و صنارة عرجاء و في النفس تتكسر الاف الموجات ، و صقيع الفشل و عواصف الوسواس . هكذا يصنع بوشعيب لوحة مرئية لا تترك مجالا لفكر القارئ و لا نفاسه الا ان تعيش تلك الحالة التي ارادها النص و تجلت فيه بكل قوة بلوحة تعبيرية فذة تعكس الواقع المر الذي طغى عليه لون البؤس و الانكسار .

و في تعبيرية نموذجية مع صبغة حداثوية توظيفية تتجلى روح الزمن المر و الواقع المرير حيث الركام و الشظايا في قصيدة باسم عبد الكريم الفضلي (ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا) حيث يقول

(فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيِّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيِّلتي تَغرِزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ)

ان الرغبة الجامحة نحو مستقل افضل تتجلى بتعبير ادبي متعدد المستويات في النص من حيث المفردات قاموسيا و تركيبيا و من

حيث التراكيب و الاسنادات و من حيث المضامين ، فحقق النص تعبيرية نموذجية بلغة اهل الحداثة .

و بتصوير تعبيري يحكي لنا حسين الغضبان قصة الفشل القابع على صدر هذا الزمن المر حيث يقول في قصيدته (بيت من غبار)

(مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين باقدامهم وحين اثقلت ُالرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي .)

انه النظرة العميقة و رؤية الخارج بالتفرد الداخلي حيث الطريق و المارة و الزمن كلها تتآزر على الفتك بمصير الانسان و بتطلعاته و احلامه و اشياءه الحبيبة ،حتى تنتهي القصة و الصراع و المحاولة بالفشل المر .

و يحاكي حميد الساعدي سارقه في (تسرقني مني بقتامةِ ليّل) حيث يقول

(صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسموم الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، ..)

فانه يشبه صرخاته و وهو ليس كالرفقة التي ارتضت لليل وعودا ، انه يتنفس رحيق الامنيات ، المسروق في قتامة الليل ، حيث الالم المر و سط الانين ، انها الفكرة التي تنبت وسط حقول الالم تبحث عن خلاص ، انه الضوء و الامنية وسط الليل و الظلام ، ولا يكون

ذلك الا وسط الالم و الانين كأية ولادة و أي فجر جديد . لكنه مصبوغ و مشوب بالوهم و الخيال و الزمن العاجز و الواقع القاصر .

و في مقطوعة تعبيرية فذة يقول رياض الفتلاوي في قصيدته (سلال)

(لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود)

اضافة الى الرمزية القريبة في النص ، فان الشاعر عبر عن اشياء معهودة و معروفة لكن اعطاها وصفا و وضعا و حالة غير مألوفة و مغايرة ، بل انه اضفى عليها من رؤيته و ما في داخله من فهم ، فحقق النص بوحا تعبيريا كاملا حيث (الصبح تعكز ، اوراق ساجدة ، فكي النهار ، سقوط الشمي في احضان الغفوة ، مدينة الفراغ ، الارضة اكلت اساس الخلود)

و في نص تعبيري تحكي زكية محمد الزيف المعاصر في قصيدتها (ملامح متعثرة)

(.لا أريد أن أتذكرها ...! ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استنشاط من لظى الجوع... ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة

الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها ..)

ان النص يحكي قصة الزيف البشري في هذا العصر المزيف فكل ما فيه من جمال مصطنع هو في واقعه ، و النص برمزيته القريبة ، يحكي ذلك الخواء و هذا الزيف المر .

و في قصة تتفجر بالاسئلة بشكل حكايات و اخبار تجلى النظرة و الرؤية العميقة في قصيدة ميثاق الحلفي (رأس ليس لي) حيث يقول

(علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر .

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول.)

ان النص يفيض بالسؤالات و يحكي واقعا مرا لا يتناسب مع الحكايات و الامجاد فينتهي الجواب الى ان يكون ذلك الارث خداعا للفصول .

و في لوحة تعبيرية تطلب الخلاص يقول فريد قاسم غانم في قصيدته

(غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة، حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم،

وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المُرهَقةُ على الأشجارِ المُرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شرِبناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين.)

انه الغد الذي تتكشف فيه الحقائق ، و تتميز به الجوانب المتنكرة و التي توقع بهذا الوجود ، حينما تلتف الشعوب حول الامل و الحلم و الحقيقة و الغايات عندها سيتحقق الانتصار و تهطل الغمامات الخيرة نورا.

و برمزية عذبة تحكي لنا جميلة عطوي في قصيدتها (اشراقة) قصة الاشراقة و الخلاص حيث تقول

(ومن نافدة البصر تُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة ....هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات.)

حيث من بين حكايات المخاض العصير يشرق غد سعيد يبث الدفء في الواقع الجليدي البارد بفجر جديد .

هكذا تتجلى الرسالية في نصوص الشعر السردي المكتوبة بنثرية انسيابية كاملة بفقرات نثرية مع تحقيق درجات عالية من الشعرية و تفجير طاقات اللغة و عبقريتها ، و انا اكتفينا بالاشارات و التنبيهات الى تلك المضامين و المعاني تاركين للقارئ الغوص و الغور في الانساق النفسية و الفكرية و الرؤيوية للنص و كاتبه لاجل تحقيق عملية التكامل في النقد المفتوح وهو من تقنيات النقد التعبيري واسع الطيف الذي لا تنضب جوانب الكشف فيه و التحليل و المنطوي على كم هائل و غير معهود من عناصر الكشف الابداعية و هذا واضح لكل متتبع .

لمزيد من القراءة يرجى زيارة

١- مجلة تجديد الادبية
/https://tajdeedadabi.wordpress.com

٢- مجموعة الشعر السردي
https://www.facebook.com/groups/8565
/32551091601

ملامح الكتابة التجريدية

الأدب فن قائم بالألفاظ الا انه ليس فنا لغويا.لذلك فكل مقولات اللغة لا تنفع في تناول الكتابة الأدبية. و لهذه الحقيقة سنستبدل كلمة "نص" بكلمة "مقطوعة" أدبية. فكما ان المقطوعة الموسقية قائمة بالاصوات الا انه لا يمكن تناولها بعلم الصوت فان المقطوعة الادبية قائمة بالالفاظ لكن لا يمكن تناولها بعلم اللغة. و بنظرنا فان المقوم الاساس لأدبية الكتابة هو التجريد، أي تجريد الالفاظ من لغويتها. اننا هنا نعلن ان الادب بعيد كل البعد عن اللغة و ان تطبيق نظريات اللغة على

الادب كان اقحاما و محاولة بائسة نرى اثرها السيء بوضوح منذ ظهور المحاولات البنيوية و التفكيكية و التداولية.

المقطوعة التجريدية تتلاشى فيها التجنيسات الادبية ، لان التجنيسات الادبية قائمة على خلفية اللغة ، و المقطوعة التجريدية تتخلى عن كل ذلك . لذلك فكل ما نفهمه و نعرفه و نشاهده و نسمعه هو مقطوعة تجريدية . انا اعلم ان هذه الفكرة – أي فكرة التجريدية في الكتابة- لن يستوعبها الفكر الادبي السائد حاليا كما اني اعلم ان التناولات اللغوية للادب لن تقدم فكرة حقيقية عنه. وان التجريدية هي الحل . جوهرة التجريدية مقولة " الأدب ليس فنا لغويا"

الادب التجريدي هو كتابة تجريدية تنبثق من اعماق الاتحاد بالاشياء و رؤيتها في عمقها مجردة من التشكل الظاهري، و استعمال شعوري للالفاظ يجردها من بعدها اللغوي التوصيلي بمقطوعة تنقل الاحساس و الشعور قبل التوصيل المعنوي. التجريدية هي السرّ الأكبر للأدب. هنا ليس لدينا الفاظ تحكي عن معان و انما الفاظ تحكي عن ثقل شعوري و عاطفي و احساسي، انها كلمات ملونة بالشعور و ليس بالتوصيل ، كلمات بمعان تتوهج و تشع تختلف في صدمتها الشعورية و ليس في مرجعياتها الفكرية و البلاغ الافكاري.

- لقد اشرنا كثير في مقالاتنا عامي ٢٠١٥-٢٠١٦ الى تجريدية الكتابة و ضمناها في كتابنا " التجريدية في الكتابة" و سنعمل في المستقبل القريب الى بيان اكثر للفكرة و النموذج . و بعد ان نجد كتابا مؤمنين بالتجريد في الادب و متمكنين فيها فانا سنعلن عن ولادة مجموعة تجريد الأدبية وانا واثق ان " تجريد " ستنجح لانها حقيقة.

البعد الاحساسي و البعد التوصيلي للكلمات

القصد الجمالي للكلام متقوم بالتجريد أي تجريد الكلمة من بعدها التوصيلي اللغوي وقصد بعدها الشعوري الاحساسي، أي قصد نفس المعنى كوحدة شعورية احساسية و ليس كوحدة توصيلية علاماتية، و لهذا فالتجريد درجات ،كلما ازدادت تجريدية القصد الجمالي للكلمة قل الالتفات الى بعدها التوصيلي العلاماتي حتى تصل الى التجريد التام و هو ادراك الكلمة كوحدة جمالية شعورية احساية من دون أي ادراك لبعدها التوصيلي العلاماتي.

فالتجريد لا يعني عدم قصد المعنى بل هو قصد مركز للمعنى بنفسه كوحدة جمالية شعورية و ليس كوحدة توصيلية لغوية، أي التجريدية قصد شعوري للمعنى .

و لحقيقة ان القصد الجمالي متقوم بالقصد التجريدي يمكننا تعريف الادب انه قصد تجريدي للكلمات و معانيها ، لكن لاجل ان التجريد له درجات ، فاننا يمكن تقسيم الادب الى قسمين

الادب التعبيري وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع بقاء البعد اللغوي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية الناقصة.

الادب التجريدي وهو تجريدية الكلمات و المعاني مع انعدام البعد اللغوي التوصيلي لها وهذه هي التجريدية الكاملة و هي التي نقصدها في مصطلح الكتابة التجريدية او الادب التجريدي.

بين أدبية الكلمات و تجريدها و بين لغويتها و توصيليتها

.

اصل وجود و اعتبار الكلام و الكلمات هو لغويتها بان تكون علامات لتوصيل الافكار، فلغوية الكلام و كلماته هو قصدها كموصلات و كعلامات، لكن لو قصدت الكلمات بنفسها كمكونات جمالية فهذا ليس قصدا لغويا، و هذا هو جوهر القصد الأدبي للكلام و الكلمات. فالادب هو قصد جمالي للكلام. و هذا القصد اللالغوي للكلمات هو تجريد. فالقصد الادبي للكلام و كلماته ليس قصدا لغويا لها بل قصد جمالي ، في الادب لا تقصد الكلمات بما هي علامات و موصلات افكار و انما تقصد الكلمات و معانيها بما هي مكونات شعورية و احساسية و بما هي وحدات جمالية.

لغوية الكلام و ادبيته

البعد الادبي و المتمثل بالبعد اللالغوية الجمالي للكلام متقوم بالقصد الاحساسي و الشعوري للكلمات ، أي قصدها باعتبارها مثيرات

شعورية و احساسية، أي ان القصد في الحقيقة الى ذلك الثقل الشعوري و الاحساسي و ليس الى البعد التوصيلي الافهامي للكلمات. فلا يلتفت الى عملية الفهم ، بل تكون عملية الفهم طريقا للوصول الى الغاية وهي القصد الشعوري.

بمعنى اخر ان عمليتي الفهم و ادراك المعنى يتغير موقعهما في القصد الادبي فبينما في القصد اللغوي تدرك المعاني كطريق لعملية الفهم التي هي الغاية فتكون المعاني و سيلة و طريقا اليها ، في القصد الادبي الجمالي تكون الغاية هي البعد الشعوري الاحساسي فتكون عملية الفهم وسيلة و طريق اليه و ليس غاية ، و بعملية الفهم يتحدد المعنى المراد من الكلام و الذي يكون له بعد شعوري محدد.

التجريد و التوصيل

هناك في الكلام الرسالة و القضية و البوح و البيان و هذه كلها اما ان تكون بالمنظومة المعنى و يكون الكلام طريقا اليها و تكون الكلمات مفردات لغوية وسائطية لتوصيل تلك الافكار . فالبوح والبيان هو جزء من الرسالة الادبية وهنا يختلف الادب عن الكلام العادي ، فالكلام العادي لا يدخل الكلام في ضمن الرسالة و انما هو مراة فانية فيه بينما في الادب يكون للكلام نوع من الملاحظة و التميز ، و هذه الادبية تزداد كلما ازداد الادراك و الشعور بالكلمات و المفردات كمقصودات نفسية و ليس كموصلات و وسائل و وسائط ، فتكون الرسالة بالثقل الذاتي للكلمات و الكلام و ليس بما هي ادوات لغوية.

الكلمات بين كونها وسائل قصدي و بين كونها مقصودات

عادة ما يكون قصد المتكلم في كلماته ان يبين افكاره و يبوح بما في نفسه بواسطة الكلام ، و هذا يجري حتى في الاعمال الادبية من شعر و قصة و نحوها مع تعامل جمالي في الادب، و هذا التعامل الجمالي في الحقيقة هو قصد للكلمات نفسها و قصد للمعاني ، أي استعمال الكلمات و المعاني لاجل نفس الكلمات و المعاني ففي الاول بنحو التحسين الشكلي و الثاني بنحو التحسين المعنوي، لكن هذا كله وان كان فيه شيء من تجريد الكلام من تصويليته الا ان الغاية القصوى للتجريد هو ان يكون الالتفات كله و البوح كله بواسطة القصد الخاص للكلمات و المعنى، بمعنى انه لا يكون هنا بوح و بيان بافكار و بناء معنوي و انما الفكرة و القضية و الرسالة تصل بواسطة الثقل الجمالي للكلمات و المعاني بما هي مقصودات و ليس بما هي وسائل لبلوغ قصد.

التعبيرية في الكتابة

بعد استقصاء و استقراء طويل و دقيق للكتابات الأدبية تبين لنا و بوضوح ان الميزة المهمة التي تميز الكتابة الادبية عن الكتابة العادية هي (التعبيرية) في استعمال الوحدات الكلامية و الكتابية.

ان الانسان في الكلام و الكتابة العادية التقريرية يستعمل الوحدات الكلامية كوسائل توصيلية لافكاره من دون اعتناء بجمالية الكلام وانما يكون الاعتناء بدقة التوصيل، فيكون هناك ميل تجاه دقة التوصيل على حساب جمالية الكلام، ثم يرتقي الى مستوى اعلى فيجمع بين دقة التوصيل و جمالية الكلام وهذا هو الكلام البلاغي وهو ادبي الا انه يحافظ على توصيلية اللغة ، ثم يرتقي الى مستوى اعلى وهو الاستعمال الادبي الفني و الذي يميل بشكل كبير نحو جمالية الكلام و يكون ايصال الفكرة بوسائل اخرى غير توصيلية الوحدات الكلامية، تلك الطرق التي يوصل بها المبدع الادبي فكرته الى المتلقي عادة ما تكون تعبيرية لامعنوية.

من هنا فالمقوم الجوهري و الحقيقي لادبية الادب الابداعي و جماليته هو التعبيرية، فنستطيع ان نقول ان هناك تعبيرا كلاميا توصيليا بيانيا و هناك تعبير كلامي تعبيري جمالي. فالتعبيرية تقابل التوصيلية ، و

من الكلام ما لا يكون تعبيريا و ان كان معبرا عن الافكار و ملازم للتعبير. وهنا حصل لبس عند البعض بان الكلام لا بد ان يكون معبرا و تعبيرا وهذا صحيح لان اصل وجود الكلام هو التعبير لكن ما نقصده بالتعبيرية هو استعمال خاص للكلام و الكلمات يكون هو المسؤول عن جماليته و تاثيريته و تعظيم طاقاته. فالتعبيرية هي عنصر جمالي و وسيلة تاثيرية و بيانية تعتمد على عناصر غير توصيلية و غير معنوية.

ان التعبيرية في الادب قريبة جدا من التعبيرية في الفن التشكيلي ، و تعتمد الفلسفة نفسها و الافكار ذاتها ، الا ان صعوبة استيعاب الامر و صعوبة توضيحه في الكتابة ناتج عن حقيقة ان الكلام متقوم بالتعبير وان الكلام و الكتابة لا يمكن الا ان يكون معبرا، وهذا بخلاف الاشكال و الالوان في الرسم التي في اصلها غير معبرة، فبينما الرسم يمكنه ان يستعمل اللون و الشكل بشكل غير توصيلي و غير معبر فان الكلام لا يمكن ان يستعمل فيه الحرف الذي هو غير معبر و لا توصيلي ، و انما اصغر وحدة كلامية هي الكلمة وهي ذاتا معنى و معبرة دوما. من هنا فلا بد من التاكيد و بشكل حاسم ان التعبير الكلامي قد يكون بشكل توصيلي اعتمادا على المرجعية المعنوية و قد يكون بشكل تعبيري يعتمد على تفنن كلامي جمالي و تاثيري. وبعبارة مختصرة و ان التعبير الكلامي قد يكون توصيليا وقد يكون تعبيريا و الاخير هو المقصود في (التعبيرية) في (السردية التعبيرية).

بينما تستعمل التعبيرية الفنية في الشعر بشكل واسع و بدرجات مختلفة و من دون الحاجة الى بينها لان الشعر يعتمد الغنائية المتقومة بالقوة التعبيرية للكلمات و الكلام، فانه في الفنون الادبية الاخرى ذات المنطقية الحدثية كالقصة و الدراما يكون الاعتماد على قوة الافكار و ليس على تعبيرية الكلام بل يستعمل الكلام بطريقة توصيلية وهذا مقوم للسرد القصصي. و من هنا تظهر صعوبة انتاج شعر بطريقة النثر و

انتاج شعر بطريقة السرد لان النثر و السرد يعتمدان على التوصيلية الكلامية و التعبير فيهما ليس تعبيريا و انما توصيليا بينما الشعرية متقومة بالتعبيرية الفنية و التعبير فيه تعبيري.

و من هنا يكون واضحا الفرق بين النثر الشعري و النثر غير الشعري هو اعتماد التعبير الشعري في النثر و السرد على التعبيرية الكلامية ، بينما التعبير اللاشعري في النثر و السرد يعتمد التوصيلية. اذن النثر و السرد متقومان بالتوصيلية، و هنا تمكن ابداعية كاتب (السرد الشعري التعبيري) والتضادية في الشعر النثري وهو ان يمزج التعبيرية الكلامية مع التوصيلية الكلامية، و لذلك نحن نقول ان (الشعر النثري السردي التعبيري) هو الفن الادبي الوحيد الذي يجمع وبوضوح بين التعبيرية الكلامية و التوصيلية الكلامية وهو الصورة النموذجية بل و الحقيقية لقصيدة النثر المتقومة بالتضادية في وجودها.

الشعر النثري السردي التعبيري هو نثر و سرد بعناصر توصيلية واضحة – أي بنثرية واضحة و سردية واضحة- تجتمع مع عناصر تعبيرية شعرية، وهنا تجتمع التوصيلية و التعبيرية وهذه هي الحالة النموذجية (للنثروشعرية) ، حيث يكون النثر متجليا و الشعر متجليا ايضا. ان الشعر النثر السردي التعبيري هو الفضاء الذي يكون فيه النثر باقوى تجلياته و الشعر باقوى تجلياته وهذا ما يجعلنا نقول ان (الشعر النثري السردي التعبيري) هو الصورة النموذجية لقصيدة النثر.

ان قصد كتابة الشعر النثري التعبيري بالسرد و بالطريقة الافقية هو لأجل تحقيق تجل اكبر للنثر، حيث ان تحقيق التعبيرية في الشعر النثري سيجر النص الى (تعبيرية بصرية) و تعبيرية شكلية) تضعف نثريته ، و اما السرد الانسيابي المتواصل الافقي بالفوارز و النقاط فانه يحفظ للنثر نثريته. ان قصيدة كتاب السرد التعبيري هو لاجل تحقيق نثرية اكبر في الشعر النثري. لقد رأينا ان الكتابة المعهود لقصيدة النثر تعتدي على نثرية القصيدة فكان السرد التعبيري محاولة

جادة لاجل تحقيق نثرية اكبر لقصيدة النثر. فرسالة السردية التعبيرية هو تحقيق النثرية المفقودة في قصيدة النثر بصورتها المعهودة. و في الواقع ان كل ما يكتب من قصيدة النثر بطريقة غير افقية و غير سردية فهي ناقصة في نثريتها و ليسست قصيدة نثر نموذجية.

و للتعبيرية الكلامية عناصر اسلوبية كثيرة الا انها جميعها تجتمع في خاصية مهمة وهي تعظيم طاقات الكلام و الكلمات و توهج الكلمات و انفجارها في النص و قوتها الشعورية و الاحساسية التاثيرية التي تفوق بعدها المعنوي، فيكون بيان الفكرة بتلك العناصر اللامعنوية اللاتوصيلية و لقد تناولنا كثير من تلك العناصر و الاشتغالات الاسلوبية للسرد التعبيري في كتابنا " التعبير الأدبي" باجزائه الأربعة. هذا و ان التعبيرية الكلامية لها درجات و اعلى درجاتها هي " التعبيرية التجريدية" حيث يقل النقل و التوصيل المعنوي او ينعدم و يكون الاعتماد بالكامل على العناصر التعبيرية اللامعنوية- حتى تصل الى درجة "التجلياتية " وهي تلاشيء الحدود بين الاشياء و تصبح التعابير موحدة فلا اجناس ادبية و لا انواع فنون بل لا شيء سوزى التعبير التعبيري.

"العامل التجريدي في النص"

انّ منظومة الوعي البشري اللغوية منظومة عظيمة و عميقة و واسعة، و ربما نحن البشر لا نستعمل الا جزءا يسيرا منها في تعاملاتنا العادية و الفنية و لقد كشفت الرمزية و الاشتغالات الحداثوية و ما بعد الحداثوية عن سعة و عمق النظام اللغوي كعالم فكري وابداعي. كما ان لاتناهي البصمة الابداعية عند الكُتاب - حتى قيل ان " الاسلوب شخص" أي ان لكل شخص اسلوبه التعبيري الخاصة و طريقته الخاصة في استعمال اللغة في كلامه- كشف عن لاتناهي الفضاء اللغوي الابداعي.

و كمقدمة لتبيّن البعد التجريدي في الكلام لابد من الالتفات الى امرين؛ الاول ان لكل لكمة بعدا معنويا و بعدا شعوريا، أي كما ان للكلمة ثقلا معنويا مرجعيا تفاهميا و توصيليا يحمل الافكار و يوصلها الى المتلقي فان لكل كلمة ثقلا شعوريا و احساسيا. حينما تذكر الكلمة المعينة امام الشخص فانها تثير مشاعر معينة تختلف عن المشاعر التي تثيرها كلمة اخرى فمثلا البعد و الثقل الشعوري و الاحساسي لكلمة " الشتاء" تختلف عنها في كلمة " الصيف" بغض النظر عما تعنيه الكلمتان و

مفهوماهما، و هكذا كلمة " برد" فانها تحمل ثقلا شعوريا و احساسيا يختلف عما تحمله كلمة "حر" بغض النظر عن معناهما و مفهومها و حدودهما التفهيمية و التواصلية. هذا الامر الاول و اما الامر الثاني فان التعبيرية – وهي التوهج المشاعري و الاحساسي للكلمات في النص- و التجريدية – وهي تعاظم التعبيرية و تجليها الاكبر في النص- اقول ان التعبيرية و التجريدية كلاهما مظاهر نصية أي انهما من خصائص النص وكلماته و ليس من خصائص الكلمات خارجه، فهناك نص تعبيري و تجريدي بكلمات تجريدية و ليس هناك كلمة تعبيرية او تجريدية خارجه.

بعد أن أوضحنا ان التجريدية هي خاصية نصية للكلمات، فان التجريدية و كذا التعبيرية لها عناصر و ملامح نصية كلامية متميزة يمكن ادراكها و تمييزها بدقة عالية، و انما نحن نتحدث بهذه اللغة الاستقرائية جدا و الدقيقة جدا لاننا نؤمن ان نظرية الادب و منها ما يسمى النقد الادبي هي علم دقيق استقرائي كما ان وسيلته الكبرى في تحقيق الاستقراء هو البحث الاسلوبي، و لذلك نحن كثيرا ما نشير الى ان تناولاتنا ليست انطباعية و لا تفاعلية و لا نظرية و انما هي استقرائية اسلوبية نصية، تنطلق من النص و تعود اليه وهذا هو جوهر و مقدمة " علم الادب" الذي ننادي به. و بنظرنا يمكن ان يكون هناك علم مضبوط و دقيق يتناول الابداع النصي الكلامي او الكتابي من دون المساس بالطاقة الابداعية و من دون وصاية عليها بل ان العلمية و الاستقرائية و الضبط و البحث النصي و الموضوعي يقلل من التحيز و التكلف والادعاء و الوصاية والمجاملة و التوهم التي تكثر في الكتابات النقدية.

و من هذا المنطلق الاسلوبي الاستقرائي العلمي فان التجريدية هي صفة اسلوبية نصية كلامية او كتابية والمقوم لتجريدية النص هو ما نسميه " العامل التجريدي" وهو عنصر مشترك بين جميع المظاهر

الاسلوبية المحققة للتجريدية في النص. و لفهم العامل التجريدي فاننا يمكن القول و ببساطة ان العامل التجريدي هو تجل اكبر للعامل التعبيري والذي هو تعظيم الثقل الاحساسي الشعوري للكلمة في النص و تقليل الثقل التوصيلي المعنوي لها فيه. فما يحصل في الكلام التعبيري هو الاعتماد على البعد الشعوري الاحساسي للكلمة في النص و عدم الاعتماد على البعد المعنوي له، و العامل التجريدي هو تجل اكبر و غاية للعامل التعبيري حيث تبلغ التعبيرية في العمل التجريدي غايتها القصوى، و بمعنى اخر ان التجريدية هي الغاية القصوى للتعبيرية في النص.

و من هنا و بعبارة مختصرة فالتعبيرية التجريدية مع انضباط شرطها و صفتها و عاملها المشترك في النصوص الا ان صورها و مظاهرها و اسلبيها واشتغالاتها النصية لا حدود لها، و لكل كاتب اسلوبه و طريقته في تحقيق ذلك العامل و الشرط التجريدي. و بعبارة لغوية منطقية ان العامل التجريدي هو من سنخ الجنس العام، و ان الاسلوب التجريدي الشخصي للكاتب في تحقيق ذلك العامل بل و اسلوبه المعين في نص معين له هو من سنخ الافراد و المصاديق لذلك العامل المشترك العام. فلكل كاتب مبدع ان يتفنن في تحقيق اسلوبه التعبيري التجريدي لكن المهم هو تحقيق العامل التجريدي وهو تجلي البعد الشعوري للكلمات في النص و تلاشي البعد المعنوي و الذي هو الغاية القصوى و الدرجة العليا من التعبيرية التي هي تعاظم البعد الشعوري للكلمات في النص و تضاؤل بعدها المعنوي التوصيلي ، الى ان تصل الى تجلي و طغيان البعد الشعوري و تلاشي و انعدام البعد التوصيلي. وهذه الحالة قد تبعث على التصور ان الكلام التجريدي هو رمزي مغلق او هذياني او بلا معنى وهذه كلها اباطيل بل التجريدية تُحمَل و تصل الى المتلقي بكلام واضح و سلس وعذب الا ان الرسالة الجوهرية و الحقيقية للكلام لا تعتمد على المعنى و انما تعتمد على البعد الشعوري و الاحساسي للكلام، فحينما نقول ان التعبيرية اعتماد

على الشعورية و الاحساسية الكلامية و تقليل الاعتماد على المعنوية و التوصيلية لا يعني ذلك ان الكلام التعبيري التجريدي بلا معنى و انما يعني ان الرسالة التي يراد ايصالها الى المتلقي ليست متجلية بمعنوية و توصيلية الكلام و انما متجلية بثقله الشعوري و الاحساسي الذي يصل الى المتلقي بغض النظر عن المعنى و مفارقا له وان كان مصاحبا و مقترنا معه. فالتعبيرية التجريدية هي ايصال الرسالة و الفكرة و الافكار بالاحساس و الشعور و ليس بالمعنى في كلام واضح المعنى، و لا ريب ان هذا الاستعمال للغة متطور جدا و عالي المستوى حيث يتصف بامرين مهمين غير عاديين اولا ان الكلام يحمل رسالتين الرسالة الجوهرية الاصلية التي تصل بالاحساس و المشاعر و الرسالة الثانوية المعنوية ، و ثانيا مفارقة الرسالة الاصلية للمعنى وهذا استعمال جديد جدا في منظومة الوعي اللغوي البشري.

النص التجريدي و الجمالية التجريدية

المشهد الشيئي و المشهد الشعوري

ما يحصل عادة في الكتابة الشعرية المعهودة هو انه يصار الى التعبير عن المشهد المعين بوحدات لغوية بيانية اعتمادا على الدلالة لايصال الفكرة التي هي عبارة عن افكار شيئية مرتبة في حدث الزمان و المكان، لكن في الكتابة التجريدية يختلف الامر من بدايته أي من جهة

تصور الفكرة لدى المؤلف فلا يكون هناك شيئية يراد التعبير عنها بل المشهد يتحول من مشهد شيئي الى مشهد شعوري يعبر عنه. و تكون الكتابة التعبيرية في الوسط بين هذين الحالتين.

ان التحول الاهم على الاطلاق هو بلوغ الشعر حالة الشعرية التجريدية حيث يختفي التصور الفكري الشيئي للمشهد، أي اننا نتعمق في عالمنا الشعوري و الاحساسي الذي يتكون تجاه المشهد الى درجة اننا ننسى المشهد و اشياءه و لا ندرك سوى الانفعال الشعوري الاحساسي تجاهه، فتنتفي الشيئية في التصور و تصبح شيئية المعاني و الافكار شبه معدومة وهذا هو الفرق الكبير في التجربة التجريدية من جهة التاليف و التصور و انتاج الفكرة.

وبعبارة ثانية ان الادراك للفكرة و المشهد الشعري في الشعرية الدلالية (المعهودة) يكون بتصور الافكار و الاشياء مرتبة في المشهد ، بينما في الشعرية التعبيرية يكون هناك ادراك للنظام الشعوري و الاحساسي الذي يثيره المشهد فينا مع تضاؤل لمركزية المشهد ذاته لكن يبقى نحو التفات لها ، و اما في الشعرية التجريدية فان الادراك بالمشهد يلغى تماما و لا يبقى سوى ادراك للنظام الشعوري الذي يتحقق تجاهه في نفوسنا.

اذن لدينا المشهد الشيئي و لدينا الاحساس الشعوري الذي يتحقق في نفوسنا تجاهه، ما يحصل في الشعرية العادية (الدلالية) هو طغيان التركيز على شيئية المشهد و تضاؤل التركيز على الاحساس المصاحب، اما في الشعرية التعبيرية يكون التركيز على الاثنين متقاربا، لكن في الشعرية التجريدية فانه يحصل طغيان للادراك بالاحساس الشعوري مع تضاؤل للادراك بشيئية المشهد حد تلاشيه. فلدينا مشهد شيئي في الشعرية الدلالية العادية و مشهد شعوري في الشعرية التجريدية و مشهد وسط بينهما في الشعرية التعبيرية.

التعبير الدلالي و التعبير التجريدي

ما يحصل في التعبير الشعري الدلالي المعهود هو ان يعبر عن الفكرة بمجاز شعري و برمزية معنوية بيانية معتمدا على الحكائية المعنوية و المرجعية التفاهمية فتكون الالفاظ مشيرة بشكل او باخرى الى اشياء خارجية مقصودة ، أي ان الشيئية محورية في الشعرية العادية.

لكن في الشعرية التعبيرية يحصل تحرر من هذه الشيئية و يحصل تحرر من التوصيل و من منطقية توصيل الفكرة و الرسالة بالحكائية المعنوية ، فيصار الى توصيل الرسالة بالثقل الاحساسي و الشعوري المصاحب للمعاني ، فلا تكون المعاني مرئية بل البعد العاطفي الشعوري هو المرئي وهذا تحول مهم في الكتابة الشعرية.

اذن في الشعرية العادية يتم التعبير عن المشهد الشيئي بالمجاز الشعري وهذه هو مفهوم الجمالية في الشعرية الدلالية المعهودة حيث تستند الى مرجعية لغوية، اما في الشعرية التعبيرية فلا يكون الاعتماد على المجاز وانما يكون الاعتماد على استحضار الثقل الشعوري للمعاني و اعتماد المرجعية الاحساسية و الشعورية ولو من دون مجاز وهذا ما اسميناه باللغة التعبيرية ، حتى تصل الى درجة تضاؤل الادراك بالمعنى و يصبح الادراك كله بالنظام الاحساسي الحاضر، فينتقل النظام الشعوري الاحساسي من حالة المصاحبة لمعنى الى حالة الاستقلال بالوجود، فيدرك مجردا وهذا هو جوهر التعبير التجريدي.

و حينما ناتي الى النص ما عاد لدينا حدث ولا فاعل و لا شيئية مركزية و انما لدينا كيانات شعورية و احساسية. فالنص التجريدي لا يتكون من معاني مرتبة بمنطقية لغوية كما في النص العادي و انما يتكون من مكونات شعورية مرتبة في نظام احساسي وهنا تكمن الثورة الكبرى في التعبير التجريدي و التي لا يدرك الكثيرون اهميتها الان ، حيث ان النص يتحول من نظام لغوية مكون من وحدات دلالية مرتبة

في نسق دلالي الى نظام احساسي مكون من وحدات شعورية مرتبة في نسق احساسي.

فما لدينا في التعبير التجريدي ادراك شعوري احساسي معبر عنه بكلام تجريدي بواسطة حكائية تعبيرية احساسية بينما ما لدينا في التعبير الدلالي العادي فادراك فكري شيئي معبر عنه بكلام دلالي بواسطة الحكائية التوصيلية للالفاظ. نعم النص يبقى متكونا من كلمات الا ان وجود الكلمات في النص و تجليها مختلف، ففي النص الدلالي التوصيلي التجلي للدلالة اللغوية بينما في النص التجريدي فبالتجلي للكتلة الشعورية. و بدلا من الفهم الدلالي للنص و الكلمات يصبح لدينا فهم جمالي احساسي للنص و كلماته، حيث تدرك الكلمات ليس بما هي وحدات دلالية بل بما هي وحدات شعورية، و النص لا يدرك كنظام لغوي بل يدرك كنظام شعوري احساسي، وهذا فرق مهم للغاية كبير بين الجمالية العادي و الجمالية التجريدية.

تشيّؤ الاحساس و الجمال

لا بد من التاكيد على هذا الفهم المهم وهو ان الادراك التجريدي هو استقلال الاحساس في الوجود و تجرده عن الاشياء المثيرة و الحاملة له فلا يكون محتاج الى المعاني و الشيئية ليدرك بل هو يدرك بذاته كشيء وهذا ما نسميه (تشيؤ الاحساس) وهذا تحول كبير و مهم في الادرك للاشياء ، وهذا العمل هو ابتداع جمالية جديدة غير معهودة وهي جمالية (الاحساس المستقل بوجوده) أي الجمال المتشيء اذ ليس معهودا في نظرية المعرفة ان يدرك الشعور مستقلا عما يثيره و لا ادراك الجمال مستقبل عن الجميل.

فالمعهود ان الشعور والاحساس هو انفعال بشيء مثير، وهذا ايضا يجري في ادراك الجمال بان هناك شيئا جميلا يدرك جماله لكن ما يحصل في الادراك التجريدي هو انه يتم ادراك الاحساس من دون مثيره و ادراك الجمال بذاته من دون ادراك الجميل، فلا يلتفت الى الجميل بل يلتفت الى الجمال فقط. فالتجريدي هي ادراك الاحساس من دون ادراك ما يثيره و ادراك الجمال من دون ادراك للجميل الذي كان عنه ذلك الجمال. و حينما نقول انه لا يدرك الجميل لا يعني انه معدوم بل هو موجود الا انه غير ملتفت اليه و انما يعرف و يثبت وجوده بالمادية اللفظية بان هناك لفظ يدل عليه و بالدلالة العقلية بان الجمال يكون عن جميل. و من الواضح انه يمكن تحقيق ادراك قوي بالاحساس و الشعور من دون ادراك ما يثره و ادراك بالجمال مع ابهام و اجمال بالجميل ، فنقول ان لدينا هنا جمالا لشيء جميل و ان كنا لا نشخص الشيء الجميل من حيث التجنيس و التنويع و انما هو شيء مبهم و مجمل.

ملخص المصطلحات المذكورة

مشهد شيئي يقابله مشهد شعوري

ادراك شيئي يقابله ادراك شعوري

جمال محمول يقابله جمال متشيء

نص دلالي يقابله نص تجريدي

جمالية عادية تقابلها جمالية تجريدية

دلالة لغوية يقابله كتلة شعورية

تعبير دلالي يقابله تعبير شعوري

نسق لغوي يقابله نسق احساسيي

مرجعية لغوية يقابله مرجعية شعورية.

التجريد بين سرعة الاحساس و سرعة الفهم

ان للفهم سرعة ملحوظة و رغم ان العقل سريع جدا في فهم الكلام و باقل من اجزاء الثانية الا ان ادراك احتياجه الى زمن ليفهم الكلام ملحوظ و واضح. و بجانب الفهم للنص هناك الاحساس المصاحب له، فبقدر ما يدرك العقل المعانى و يفهمها فانه يدرك الاحساس بالمعاني و يشعر بها و لادراك العقل بالاحساس سرعة، وهي متفاوتة من نص الى اخر، كما ان ادراك العقل بالاحساس له شكلين الاول يصدر من

معاني النص نفسها اي من كلماته و الثاني انه يصدر من التحليل العقلي للنص بعد الفهم، اي ان الادراك الاحساسي يمكن ان يكون قبل استقرار الفهم و تحليل النص و يمكن ان يكون بعده، و المحدد لذلك هو سرعة الاحساس، و لحقيقة ان سرعة العقل في فهم النصوص التوصيلية متقاربة و انما التعقيد يكون للرمزي و المنغلق ، فان التفاوت المهم هو في سرعة الادراك الاحساسي. فان النصوص تختلف في سرع احاسيسها، فكلما كان الادراك الاحساسي اسرع كان الفهم اقل اهمية في تحقيق الاثارة الجمالية و يتحقق التجريد. و العامل المهم في تحقيق احساسية اكبر في النص هو ان تحمّل الكلمات بزخم شعوري كبير، اي ان يتطرف الشاعر في وصف المشهد و يستعمل اقصى درجات المعبرات عن الشعور، فتتفجر الاحاسيس في الكتابة بقوة و بعنف.

طبعا الكلام في التجريد كله يقع في خانة البعد الجمالي للكلام و الا فالتجريد مناقض لغاية الفهم، بل هو يريد ان يحقق الاثارة الجمالية مستقلة عن الفهم. و حينما يكون الاحساس اسرع من الفهم يتحقق التجريد. في قصيدة قصيرة للشاعرة (نعيمة عبد الحميد) فانا نجد الاحساس اسرع من الفهم في مقاطعها كما ان تلك السرعة تتفاوت الا انها اسرع من الفهم غالبا. تقول الشاعرة

((" المطر "

بين عنف المطر و أخاديد الوطن أغرق، يخترقني بضراوة بلا واقٍ ! يزيد من عبء عيوني . يهتك ستار شجون نثرت مجردة من الكلم .
))

لدينا هنا ثلاثة عبارات اسنادية مهمة تحقق سرعة احساسية اكبر من سرعة الفهم :

" عنف المطر"

" يخترقني بضراوة"

"يهتك ستار شجون"

في العبارة الاولى " عنف المطر" نلاحظ زخم شعوري يسرّع الاحساس مع مجاز و رمزية تأخر الفهم قليلا. فكانت العبارة تجريدية سريعة الاحساس بسبب عاملين هو الزخم الشعوري العالي و الرمزية.

في العبارة الثانية " يخترقني بضراوة" نلاحظ زخم شعور و انفجار احساسي لكن النص تعبيري قريب، فتحقق التجريد و السرعة الاحساسية بفعل الزخم الشعوري. وهو اقل سرعة من الاول الا انه اكثر الفة و قريبا للنفس.

في العبارة الثالثة "يهتك ستار شجون" نلاحظ زخم شعوري قوي مع فهم قوي الا ان التعبير الشعوري كان قويا و واضحا فحقق سرعة احساسية مناسبة للتجريد و ان كانت اقل من سابقتيها.

هنا بينا ثلاث درجات للسرعة الاحساسية مع تفاوت بالسرع و العناصر الكتابية و النصية الفهمية و الاحساسية المسؤولة عن تحقيق تلك الانظمة.

فالكاتب التجريدي عليه ان يشعر بقوة كلماته و بعنفها و انفجارها و زخمها الاحساسي قبل فهم غاياتها و تشخصاتها الفكرية.

السرع الاسنادية

انّ الأسلوبية الكميّة قد أجابت بوضوح عن سؤال قديم جديد وهو متى يكون النصّ شعراً؟ فبينت و بصدق و من دون ادعاء ان هناك شرطا كتابيا أسلوبيا ينقل النصّ من الكتابة غير الشعرية الى الكتابة الشعرية، و لا يختلف و لا يختل عند بحثه و تتبعه في اصناف الشعر، فهو شرط للشعر سواء كان الشعر موزونا او غير موزون، و سواء كان نثريا ام غير نثري، و شواء كان الشعر النثري حرا ام قصيدة نثر (التعبير الادبي؛ انور الموسوي ٢٠١٥).

ولا بدّ من الاشارة الى أمر في غاية الأهمية وهو أنّ ظهور " الشعر النثري" قد وجّه تساؤلا كبيرا عن شرطية النظم و الوزن لشعرية الشعر، و قد أختلت كثير من الأسس و البناءات التي كانت كالمسلمات. و بقدر ما مثّل ذلك تطورا في كتابة الشعر فانه ايضا طرح سؤالا كبيرا وهو ما الشرط الذي يجعل النصّ شعراً؟ و نعلم جميعا انّ الاجابات كانت اما جزئية او غير موفقة أصلا حتى في زمن الحداثة الذي كثر

فيه التنظير و المنظرون، الا انّ الاسلوبية الكميّة التي نعتمدها و التي تنطلق من النصّ و تعود اليه في كلّ فهم و استنتاج اوضحت انّ العامل الجوهري الذي يصبح به النص شعرا هو " العامل الشعري" و الذي يعني تكوّن النص من وحدات شعرية مرتبة في الزمان و المكان الكلامي، وهذا الفهم و ان كان مستفادا من نصوص قصائد النثر السردية الافقية لكتّاب مجموعة تجديد الا انّه غير مقتصر على قصيدة النثر بل يجري في غيرها من اشكال الشعر فهو يجري في الشعر الكلاسيكي المقفّى و التفعيلة و القصيدة الحرة.

وهنا سنتتبع نموذج لتجلي العامل الشعري في قصائد مجموعة " الحديقة الحجريّة " للشاعر العراقي حسن المهدي الحائز على جائزة تجديد لقصيدة النثر لسنة ٢٠١٨، ليكون هذا النموذج مفتاحا و دليلا لتبين شعرية قصائد الديوان و غيرها. و حسن المهدي ممن يجيدون كتابة قصيدة النثر بشكلها الحقيقي النموذجي، اي بالنثرية السردية الافقية و الكتلة السلسة الانسيابية الواحدة من دون تشطير او فراغات او تشظ او تحليق وانغلاق او مجانية.

في "قصيدة الحبّ و الحرب" نجد عبارة سردية أفقية متكون من جملة مركبة واحدة تقع في خمسة أسطر، ببناء جملي متواصل من دون انقطاع او توقف، و بسلاسة و انسيابية سردية حيث يقول الشاعر:

"على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه، وميزاب الدم يخرّ من فم الحرف عند انفصام الزمن عن لجامه الغيبي قطرات أرجوانية قاتمة تدبّ كأفعى بلا بؤبؤ، فيتسامى مذاق الأشياء في فم العشق، وينبعث لون الموت أرجوانيا ليتخير فوق جسد الهباء أوسمة شجاعة ونياشين."

من الواضح انّ الفائدة الكلامية الفهمية و الدلالية التامة لا يمكن ان تتحقق او تتم الا بإكمال العبارة الى نهايتها و رغم انّ الجملة مركبة من شبه جمل صغيرة الا انها مترابطة دلاليا و فهميا فتكون قولا واحد متصلا. و الأهم من ذلك هو الانسيابية و السلاسة الكلامية. و بفعل العناصر التعبيرية و بفعل تجليات العامل الشعري التي تتجسد هنا بمكونات لفظية و معنوية شعرية مرتبة في زمان الجملة و منتشرة في مواقع مكانية من الكلام، صار السرد هنا متكونا من وحدات شعرية تتسم بالمجاز الاستعمالي و الانزياح التعبيري و الانحراف اللغوي، و ظهرت هذه المكونات مرتبة و مبثوثة في سوط نثري انسيابي و سلس، معتمدة السردية و الافقية ببناء جملي متواصل. وهذا بالضبط هو التجسيد الكتابي للعامل الشعري في قصيدة النثر، ففي تحقيق و تجلي العامل الشعري بالوجود الشعري للكلمات و العبارات الجزئية و المكونات الشعرية تتحقق الشعرية، و بالنثرية القوية من سرد افقي متواصل سلس و انسيابي تتحقق النثرية. و هذا النظام من الشعر الجلي جدا في النثر الجلي جدا قد اسميناه في منسابات سابقة " النثروشعرية" وهي المقوّم المهمّ لقصيدة النثر (التعبير الادبي؛ انورالموسوي).

و حينما نتفحص العناصر الكتابية للعامل الشعري في ذلك المقطع من قصيدة (الحب والحرب) نجد توغل المكونات الشعرية في بنية النثر، و لقد بينا نثرية النص و عناصرها و الان نبين شعرية تلك المكونات. ففي هذا المقطع :

" على كتفَّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر"

نلاحظ ادراكا مختلفا للاشياء برؤية مختلفة لها و للعلاقات بينها. و من الناحية الاسلوبية فان لشعرية الكتابة عناصر اسلوبية منها " الادراك الشعري" بان يدرك المؤلف علاقات خفية بين المعاني لا يدركها غيره و يرى في الاشياء و بينها علاقات لا يراها غيره. و الادراك الشعري

هو العمق الجمالي للنص، و لا نقصد بذلك العمق الفكري أي تكوين الفكرة، و انما نقصد البعد الجمالي لفكرة النص. و عمق و قوة " الادراك الشعري" هو المميز الحقيقي لتجربة الشاعر لانها تعكس عن شعوره العميق بالاشياء و تعكس عن ادراكه للعلاقات التي بينها، فالادراك الشعري هي الدافع و السبب الذي يدفع الشاعر ان يكون كلماته و مجازه و انزياحاته. أي ان الادراك الشعري هو المنتج الحقيقي للمجاز و الانزياح. وهنا في هذا المقطع قد ادرك الشاعر العلاقات الخفيّة بين اشياء عبارته حينما قال " على كتفّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر".

فنجد تلك المتفرقات المعنوي بالنسبة لنا كقراء (الكتف، الفجر، الاوراق، المهاجر) هذه كلمات و معان متفرقة تحتاج الى ادوات ربط كثيرة معقدة في الجملة او ما نسميه "مسافة اسنادية" طويلة لأجل تحقيق جملة تداولية ذات دلالة اعتيادية، لكن الشاعر جعلها في اسنادات قصيرة أي في "مسافة اسنادية" قصيرة.

ان التصنيف و التوزيع الدلالي للمعاني شيء مترسّخ في الذهن وهو من اهم وظائف اللغة و العملية العقلية فيها، و هناك تعاملات نصية كلامية مع عناصر كل صنف معنوي، ولا بد لآجل ان يكون الكلام مفيدا و مفهوما ان تتكون الجملة من اصناف معنوية متناسبة سواء في المعاني الاساسية او المعاني الرابطة. و كلما تباعدت الاصناف الكلامية للكلمات الاساسية احتاج الكلام الى روابط كلامية اكثر تعقيدا، والمسافة الاسنادية تتناسب مع تعقيد تلك الروابط. بمعنى انه في الكلام العادي تحتاج الكلمات المتباعدة تصنيفيا الى مسافة اسنادية اطول، و النسبة بين البعد المعنوي و المسافة الاسنادية مسؤول عن تحقيق السرعة الاسنادية. و يمكن صياغة ذلك بقانون السرعة الاسنادية بان السرعة الاسنادية تتناسب طرديا مع البعد التصنيفي للكلمات و تتناسب عكسيا مع المسافة الاسنادية (السرعة الاسنادية = البعد التصنيفي \

المسافة الاسنادية). و التعابير تتفاوت في سرعها الاسنادية من تعابير بطيئة اسناديا الى تعابير سريعة اسناديا و ان شعرية التعبير تتناسب مع سرعته الاسنادية و تحتاج الى درجة معينة من السرعة لتتحقق.

وهنا في هذه العبارة و لأنّ الكلمات متباعدة تصنيفيا فانها تحتاج الى روابط اكثر عددا و اكبر تعقيدا، الا ان الشاعر جعلها في نظام يتسم بمسافات اسنادية قصيرة مما حقق سرعا اسنادية كبيرة، هذه السرعة الكبيرة هي من تجليات و عناصر العامل الشعري.

وهكذا يمكن تتبع هذا الوجود و الشكل من العامل الشعري في باقي مقاطع القصيدة و باقي القصائد بل في كل عبارة شعرية. و ان العامل الشعري و تجلياته النصية و منها الادراك الشعري بالاشياء و السرع الاسنادية هي من اهم مداخل النقد الاسلوبي الكمي العلمي و من اهم مقدمات علم النقد الذي ندعو اليه.

لقد حقق حسن المهدي سرعا اسنادية كبيرة في قصائده السردية. فالادراك الشعري العميق له و السرع الاسنادية الكبيرة في عباراته هي من تجليات العامل الشعري. و ان البناء الجملي المتواصل السلس و الانسيابي و السردي و الافقي من تجليات العامل النثري في كتاباته، فتحقق بذلك الشعر القوي الجلي في النثر القوي الجلي وهذا هو نظام تكامل "النثروشعرية " المقوم الحقيقي لقصيدة النثر.

يقول الشاعر :

(على كتفَ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه)

فاننا ايضا يمكن ان نرى قصر المسافات الكلامية بين معان بعيدة و متفرقة تصنيفيا في عبارة " ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا

عذريته و ينسى الضوء اسمه " فـ (التعري، الهمس، الاشجار، العذرية، الضوء، الاسم) كلها معان متفرقة متباعدة تحتاج الى روابط كثيرة و طويلة لتنتج عبارة تداولية عادية، الا ان الشاعر وضعها في نص لا يفصل بينها سوى ظرف الفوقية و واو العطف، فكان نصا شعريا بهيا. و بقدر ما يكشف هذا النص عن "الادراك الشعري" العالي و العميق للشاعر بالاشياء، فانه يبين لنا صورة جلية للسرع الكلامية الكبيرة التي تتجاوز حد التعبير العادي و تدخل في التعبير الشعري.

و يستمر الشاعر في ذات الفضاء النثروشعري المتكامل حيث يقول:

"" على كتفتّ الحرب المتخم بالنجوم، تبكي الأوراق الخضراء ندى الفجر المهاجر ويتعرّى همس العشّاق فوق الأشجار فاقدا عذريته و ينسى الضوء اسمه، وميزاب الدم يخرّ من فم الحرف عند انفصام الزمن عن لجامه الغيبي قطرات أرجوانية قاتمة تدبّ كأفعى بلا بؤبؤ)

فالعامل الشعري بالادراك الشعري القوي و السرع الاسنادية العالية متحقق و واضح في عبارة " ، وميزاب الدم يخرّ من فم الحرف عند انفصام الزمن عن لجامه الغيبي قطرات أرجوانية قاتمة تدبّ كأفعى بلا بؤبؤ"

فالمعاني متباعدة تصنيفيا -"ميزاب، الدم ، فم ، الحرف ، انفصام ، الزمن ، لجام ، الغيبي، قطرات ، أرجوانية ، أفعى" – و تحتاج الى روابط و سطية كثيرة و معقدة لتحقيق كلام اعتيادي بسرعة اسنادية مناسبة للفهم التداولي العادي، الا ان الشاعر و بوضعها في اسنادات قصيرة و صغيرة، حقق سرعا اسنادية عالية حققت العامل الشعري في عبارته.

ان عبارات حسن المهدي الشعرية تعلمنا ان عملية انتاج العبارة الشعرية تمر بثلاث مراحل ، المرحلة الاولى هي مرحلة الادراك الشعري، وهو اقتناص عميق للعلاقات الشعرية و المختلف عن

الادراك العادي، يتولد عن هذا الادراك سرع اسنادية عالية في الكلام، و هي المرحلة الثانية تتمظهر كمجاز و انزياح و نحوهما من عناصر نصية و المرحلة الثالثة هي تجلي العامل الشعري بتلك العناصر الفنية للقارئ. وهكذا يمكن للقارئ ان يتبين تجليات العامل الشعري في باقي قصائد ديوان " حديقة حجرية" لحسن المهدي وسط عالم من النثروشعرية ممتع و مدهش.

ملامح القصيدة السردية

كانت قصيدة السردية النثر السردية التعبيرية التي تكتبها مجموعة تجديد العربية نابعة من تساؤل عميق الشكل الامثل لقصيدة النثر و ما هو النص الذي يستوعب طرفي قصيدة النثر بشكل كامل اي " الشعرية" و النثري". ان معظم الكتابات الحالية المتداولة تميل كثيرا الى الجانب الشعري و تخل بالجانب النثري، فكانت "السردية التعبيرية" تجاوزا لهذا الميل و اتجاها نحو الشعر الكامل في النثر الكامل، اي التجلي الاعظم لما اسميناه " النثروشعرية".

اضافة الى قرب قصيدة النثر السردية من القارئ و اضافة الى الاطقات الابداعية التي توفرها للكاتب، فانها امتازات بمميزات اسلوبية حقيقية على مستوى البنى السطحية و البنية العميقة مكنها من ان تكون شكلا ادبيا واضحا و مفهوما و رغم اننا قد بينا في كتابنا " السرد التعبيري" و كتابنا " التعبير الادبي" اكثر من اربعين مفهوما عن قصيدة السرد التعبيري، الا ان من المقومات الجوهرية للقصيدة السردية امور اربع :

اولا: البناء الجملي المتواصل.

ثانيا: السردية

ثالثا: الافقية

رابعا: الغنائية العميقة.

وهنا في هذه المقال سنتطرق الى الملامح الاسلوبية و النصية لتلك الخصائص و نتبين مدى تجليها و تجسدها في قصائد مجموعة ( ) للشاعر العراقي حسن المهدي. و حسن المهدي أحد الكتاب البارعين بقصيدة النثر السردية التعبيرية، و التي تجمع نصوصه بين العذوبة و السلاسة و الوضوح النثري السردية و بين الخيال و التشظي و الغنائية الشعرية.

الطاقات التعبيرية للأفقية السردية

لم يرضَ النص الشعري المعاصر الا ان يكون متقدما في عطائه الانساني و عمقه الحضاري من جهتي التعبير و الأسلوب. فنجد التعبير ينأى عن الحكائية التقليدية و يهتم بالبعد الاحساسي الشعوري. فما عاد النص الشعري بيانا و وصفا للاشياء او المشاعر بل اصبح كتلة شعورية احساسية تتكون من وحدات شعورية مرتبة و ليس فقط افكارا و معاني. و الشاعر العراقي حسن المهدي أجاد في كتابة النص

التعبيري و تجلى العامل التعبيري (الشعوري الاحساسي) في نصوصه بقوة و بعناصر اسلوبية متمزة أهمها (السردية الأفقية).

بقدر تمثيل النص الشعري السردي الافقي لقصيدة النثر وكونه الصورة النموذجية لها، فان النقد الأسلوبي الكمّي الذي نعتمده كشف عن حقيقة أنّ قصيدة النثر لا يمكن أن تتجلى بوضوح الا بالشعر النثري السردي الافقي، بل كشف أيضا بأدواته الصادقة غير الادعائية عن حقيقة تقوّم قصيدة النثر بالسردية الافقية و قدمت الأسلوبية الكمية الناظرة الى عالم ما قبل النص عند المؤلف و عالم ما بعد النص عند القارئ فكرة صادقة عن قصيدة النثر، فتجاوزت الأسلوبية المعاصرة و كانت أوسع نظرة و اكثر كفاءة (أنظر التعبير الادبي، الموسوي).وهنا سنتناول الطاقات التعبيرية في السردية الافقية التي اعتمادها الشاعر حسن في ديوانه " الحديثة الحجرية".

انّ الازمة الانسانية و الحضارية التي تعصف بالانسان العالمي بشكل عام و العربي بشكل خاص ما عادت تتيح فرصة للنص المحلّق المتشظّي الذاتي المنغلق وريث الحداثة، و دعت الضرورة الى النصّ الشعري الانسيابي النثري السلس المتدفّق. و بقدر ما يمثل هذا من تطور أسلوبي في الشعر و من تجديد في كتابة القصيدة الا انّ الاهم انه يقدم طاقات و كفاءة غير مسبوقة في التعبير يتلمّسها كل شاعر يعمد الى كتابة القصيدة السردية الافقية بعد ان كتب القصيدة الحرّة (المكتوب بالتشطير و بشكل عمودي).

من أهم مميزات السردية الافقية – المتسمة بالانسيابية و السلاسة- في كتابات حسن المهدي انها تحقق الألفة مع القارئ. و نعني بها ان القارئ يشعر بقرب كبير من النص و يجده واقعا في دائرة التعبير عنده وهذا من عوامل التداولية و التي حاولت فاشلة الحداثة تحطيمه. و نجد في سردية حسن المهدي الافقية ان الادهاش الجمالي الشعري واضح بانبثاق الشعر الكامل من وسط هذا النص النثري الشكل. فتكون

المعجزة التي طالما حلم بها كتّاب قصيدة النثر وهو أن ينبثق الشعر الجلي من النثر الجلي، و أي نثرية أقوى من سردية افقية بكتلة واحدة و أي شعرية أقوى من غنائية و شعورية و احساسية تعبيرية في النص.

في قصيدة "لبان الذاكرة المرّ" يقول حسن المهدي:
" ويذكرون في الاتقاد صاغرين غير مشاكسين كل أنصاف الإلهة المقدسين قبل اكتشاف أميركا زير الماء وحليب النوق المغمس بالدبس وحصران الخوص وبيوت الشعر المهلهة وحكايا جدتي."

لاحظ كيف انّ السردية الافقية الانسيابية غير المحلقة و غير المغلقة ساعدت و مكنت الشاعر من ان يورد الفاظا حميمية اليفة قريبة الى القارئ وسط نظام تركيبي شعرية عال مليء بالايحاءات و الدلالات.

لقد نجح حسن المهدي في ديوانه " الحديقة الحجرية" بأن يوصل رسالته الادبية من خلال تعبيرية متجلية بزخم شعوري و احساسي بعيدا عن الانغلاق و الذاتية التي غرقت بها قصيدة الحداثة. و نجد عناصر اسلوبية جلية يتجلى من خلالها العامل التعبيري و الافصاح الجمالي و الرسالة الادبية في نصوص الديوان مع ألفة و قرب و سلاسة تعبيرية ففي قصيدة يقول الشاعر:

ففي قصيدة " " يقول أحمد بياض ( ) وهنا نجد انسيابية وبناء جملي متواصل من دون توقفات او سكتات او تشظي يخدم اللحظة الشعرية في النص.

و في قصيدة " " نجد الزخم الشعوري المتجلي في عبارة " " لحقيقة تكون العبارة من وحدات شعورية و ليس افكار معنوية كما هو معهود. نعم الكلمات لا بد منها لانها مادة الكتابة لكنك تلاحظ ان الشاعر اعتمد على الزخم الشعوري على الكلمات و ليس على تشكلها المعنوي و بعدها التوصيلي، فحقق تعبيريا شعوريا احساسيا بدل التعبير التوصيلي.

و في قصيدة " " يقول الشعر ( ) وهنا نجد السردية المتجلية لكن بسبب ان السرد كان لوحدات شعرية و ليس لوحدات وصفية زمانية مكانية، فان هذا السرد صار سردا ممانعا للسرد و صار غايته الايحاء و الرمز و نقل الثقل الشعوري و الزخم الاحساسي بدل وصف المشهد بافكار و وحدات معنوية حكائية.

ان تكون الجملة السردية من وحدات شعورية كما تقدك و كما في باقي قصائد الديوان و منها قصيدة " " حيث يقول الشاعر، نلاحظ الحضور القوي للعامل التعبيري باسلوب وقعنة الخيال، حيث تصبح الوحدات الشعرية الخيالية امورا واقعية مألوفة، وهذا من اكبر انجازات السردية الافقية وهي جعل القارئ يعيش في النص مع غنائيته و شعريته العميقة.

من الطاقات التعبيرية للسردية الافقية ان المرونة و الانسيابية التي توفرها تمكن من قدرة توظيفية للمفردات، حيث ان الكلمات و بفعل المزاج السردي البسيط تنفجر في لحظتها الشعري، بمعنى ان السماء و القاعدة العامة للنص تكون ذات لون و مزاج معين ثم تاتي المفردة الشعرية وهذا ما يؤدي الى لاالفة كبيرة و تجاوز للتعبير العادي، فتتوهج الكلمات، وهذه الميزة مهمة جدا في السردية الافقية حيث انها تعطي طاقة توهجية للكلمات غير مسبوقة و لا يمكن توفها في الغنائية المحلقة المعهودة نجد هذا التوهج في قصيدة " " حيث يقول الشاعر.

و من اهم ميزات الافقية السردية و قدرتها التعبيرية هو نفوذها عميقا في نفس القارئ و تحقيق الانجاز الادبي في نفسه بفعل انفتاحها على دارئته التعبيرية و قربها من لغته العادية بالنثرية الافقية مع الحفاظ على الفنية الشعرية العالية وهذا من معجزات قصيدة النثر الافقية السردية.

ان حقيقة كون الكتابة في القصيدة السردية الافقية مفهومة في بنائها مع تعقيد و تركيب شعري عميق يجعل ذهن القارئ مستريحات و اليفا مع الشكل بفائدة لغوية مؤنسة الا انه بفعل الشعرية العميقة يبحر عميقا في الدلات متاجوزا بذلك عقدت الشكل المنغلق الذي خلقت هوة بين الشاعر و القارئ. فالقصيدة السردية الافقية قريبة في شكلها الى نفس القارئ الا انها بعيدة عنه في عمقها و هذا مهم جدا من ناحية الامتاع و الاثرة الجمالية، وهو اهم الامور التي تتجاوز بها القصيدة السردية التعبيرية نص الحداثة لتمثل نص ما بعد الحداثة بكل جدية و واقعية، و نجد هذه الالفة و الانس الشكلي مع العمق الشعري و التشظي العميق في قصيدة " " حيث يقول احمد بياض.

السرع الاحساسية

هناك نقطة مهمة في تعامل العقل مع اللغة على الكاتب التجريدي التنبه اليها و استغلالها الا وهي التبرير المنطقي للتراكيب و التحليل المرجعي للكلام. و معنى الاول ان العقل لا بد ان يجد تبريرا منطثقيا للاسنادات و التراكيب و التجاورات الكلامية و هذه العملية تكون باجراء تنقلات انثيالية بين اطراف الكلام معتمدا على الخبرة المرجعية للمفردات، بمعنى انه اذا كانت هناك هوة توافق و تناسب بين الكلمتين المتجاورتين فان العقل يعمد الى ردم هذه الهوة لاجل ان يكون البناء منطقيا. و ذلك بان ينتقل و يتسلسل بين دوائر المعاني الاقنسب فالانسب الى ان يصل الى تبرير منطقي للكلام و تتحقق الافادة الفهمية . هذه العملية تحتاج الى زمن هو صغير نبيا الا انه ملحوظ، و لو ان الكاتب تعتمد احدث هوة تناسبية او توافقية في كلامه مع اعتماد مفردات ذات زخم شعوري و احساسي عال ، فانه سيتمكن من توظيف التبرير المنطقي للفهم لاجل ايصال الشعور الكلامي قبل اتمام العقل غملية التبرير المنطقي الفهم و بهدا يسبق الشعور الفهم و يتحقق التجريد.

و من هنا فكلما كانت الهوة التوافقية اكبر و الزخم الشعوري للكلمات اكبر كانت السرعة الاحساسية اكبر . و بعبارة قانونية يمكن صياغتها بالصورة التالية (السرعة الاحساسية تتناسب طرديا مع الزخم الشعور للكلمات و عكسيا مع التناسب و التوافق التركيبي بينها)

عوامل التجريد

مقدمة : النظام التجريدي و العامل التجريدي

النظام التجريدي (هو حالة الاحساس بالكلام قبل الفهم)

في الكلام العادي يكون الاحساس بالزخم الشعور للكلام تابع للفهم ، بمعنى ان الفهم اسرع من الاحساس ، لكن في التجريد يحصل العكس حيث ان الاحساس بالكلام يتحقق قبل الفهم، بمعنى ان سرعة الاحساس اكبر من سرعة الفهم. في كل حالة يكون الاحساس بالكلام عند المتلقي متحقق قبل الفهم التام فهو نظام تجريدي.

العامل التجريدي

العمل التجريدي هو كل عامل يسرع الاحساس بالكلام او يبطئ فهمه أي يزيد من الزمن اللازم للفهم التام و الافادة التامة.

و من هنا كل عامل يسرع احساس المتلقي بالشعور المحمل بالكلام فهو عامل تجريدي و كذلك كل عامل يزيد من الزمن اللازم للفهم التام و الافادة الكاملة هو عامل تجريدي.

اولا: العامل الاحساسي

العامل الاحساسي يتناسب مع التباعد الاحساسي بين المفردات.

العامل الاحساسي يتناسب مع الزخم الاحساسي للمفردات

العامل الاحساسي = الزخم الاحساسي تباعد الاحساسي

الزخم الشعوري لعبارة هو معدل الزخم الشعوري لكلماتها.

الزخم الاحساسي للكلمة يعرف من خلال المقارنة بين كلمات تؤدي معنى مشترك الا انها تختلف في طاقاتها التعبيرية و الاحساسية.

التوافق الاحساسي هو حالة كون الكمات تتقارب في دوائرها الاحساسية حيث ان المعاني تتكتل في دوائر احساسية عاطفية.

ثانيا : العامل الدلالي

العامل الدلالي   = التباعد الدلالي بين الكلمات.

المسافة التصنيفية تعرف من خلال التقارب او التباعد بين المعاني حيث ان المعاني في العقل تتكتل في كتل انتمائية و هذه الكتل تتجاور بحسب اشتقاقاتها و استعمالاتها و توظيفاتها و اغراضها فهناك معاني متقاربة تصل حد التوحد و هناك معاني متباعد تصل حد التنافر او عدم الانتاج اصلا. كلمات اقتربت المعاني في هذه الجهات كانت المسافة التضنيفية اصغر و كلما تباعدت كانت المسافة اكبر.

المسافة التركيبية تتجسد في الكلام بشكل روابط و حشو كلامي بين الكلمات المركزية، فكلما زادت المسافة التصنيفية احتيج الى روابط و

حشو اكثر و كان الاسناد المباشر او القصير مخالف للمنطقية الغوية، و في هذه الحالة تكون السرعة الاسنادية عالية.

السعة الدلالية بسعة المعنى او ضيقه لا تؤثر في التعبير و كذا الالفة الدلالية بان تكون الكلمة مالوفة او غير مألوفة لا تؤثر.

ثالثا: العامل الزمني

العامل الزمني = الزمن الفهم \ الزمن الشعوري

الفهم وهو تحصيل الافادة المركبة يحتاج الى زمن ومن ثم تحصل الاستجابة و التاثربه ، و لكن يمكن ان يكون للمفردات او تركيبها تاثير شعور مستقل عن الفهم ، أي يكون تحقق الاحساس قبل الفهم وهذا هو الزمن الاحساسي ، حينما يكون الزمن الاحساسي اقصر من الزمن الفهم يتحقق التجريد.

رابعا: العامل التاثيري:

العامل التاثيري = التاثير المفرداتي \ التاثير التركيبي.

الانفعال و التاثر للكلام عادة ما يكون بسبب الفهم و الافادة لكن يمكن ان تكون الكلمات مؤثرة بذاتها او للتركيب تاثير بذاته مختلف عن

التاثير الفهمي ، فاذا تاثر المتلقي بالكلمات او بالتركيب قبل فهمه فهنا يحصل العامل التاثيري.

لا بد من التاكيد ان كل كتابة تشتمل على تجريد معين للغة، و ذلك لانحرافها عن التقريرية التداولية الى الاستعمال الجمالي. و الاستعمال الجمالي يشتمل على تجريد معين. لكن ما يحصل في الكتابة التجريدية بالمعنى الخاص هو بلوغ الكتابة الى درجات و مستويات تجريدية عالية.

و من هنا يمكن ان نخرج بنقطتين :

الاولى ان التجريد في اللغة مفهوم و واضح لكل كاتب مبدع

الثانية ان الكتابة التجريدية هي بلوغ مستويات عالية من التجريد و الاستعمال الجمالي للغة.

اذن باختصار التجريدية هي الايغال في الاستعمال الجمالي للغة، و هي الغاية الجمالية في الادب. وهنا فالاديب الجمالي الذي يرى ان الادب هو جمال اللغة من غاياته الاساسية هو بلوغ مستويات التجريد اللغوي العالية و العالية جدا.

لهذا التجريد و المستوى العالية منه و الاستعمال الجمالي الموغل في الجمالية مظاهر نصية اهمها هو تحول النص من كتل كتابية في علاقة زمكانية الى كتل شعورية في علاقة زمكانية. اي ان القاريء لا يرى عناصر دلالية بقدر ما يرى عناصر شعورية مكونة للنص. وهذا انجاز مهم و كبير على مستوى الابداع الكتابي.

(ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة)

عبود الجابري

اللغة التعبيرية هي التحدّث بألم عميق ، عن العاصفة ، عن الواقع المرير ، أنّه الكفّ عن التغنّي بالخارج و وصفه و محاكاته ، أنّها الإبحار الى أعماق الشعور و إعلان الجوهر النقي للشعور و الرؤية الصادقة .

الميزة الأبرز للغة الشعرية هو الإبهار ، الناتج و بلا ريب من الشكل الفنّي الذي عليه تلك اللغة . و لقد بات ظاهراً أنّ ما يميّز الشعر عن النثر ليس موسيقى

شكلية ولا ترتيب شكلي للألفاظ ، إنّما المميّز الحقيقي هو الشكل التعبيري . و لا ريب أنّ الثورة التي حصلت في بنية الكتابة الشعرية و تحرّرها من القوالب إنجاز إستثنائي ، إلا أنّ جوهر التحوّل لا يكمن هنا فقط ، إنّما يكون في تبدّل النظرة الى طريقة التعبير ، فنجد أنّ لغة الأدب إنتقلت من الحكائية الإنطباعية الى الرؤيوية التعبيرية التي تمثل عمقا فكرياً و تمعّناً أسمى في أداة الكتابة و توظيفها و تجاوز الحكائية الإنطباعية بأشواط حتى إنّنا يمكن القول أنّنا و منذ نهايات القرن الماضي نعيش في الفترة التعبيرية للأدب العالمي عموماً و العربي خصوصاً .

إنّ قسوة الظروف و بشاعة الخارج ، لا يترك مجالاً لنظرة محايدة اليه تمجّده و تتغنّى به ، فتجلّى و بقوة صوت البوح الداخلي بمظاهر واضحة في لغة الشاعر العراقي الذي عاني ما عانى من الخارج البائس القاسي . و من هذه المظاهر على مستوى الكتابة الشعرية هي اللغة التعبيرية الموسّعة لطاقات اللغة و الرؤية الأدبية و إدراكات القراءة .

إذن يمكن إرجاع طغيان التعبيرية و الرؤيوية في الشعر العراقي المعاصر الى عاملين الأول عالمي عام مرتبط بالعلم و توسّع سلطة الإنسان و الثاني محلّي بسبب الدمار الرهيب الذي لحق بالعراق و العراقيين ، فما عاد للرومانسية و لا الإنطباعية مجالاً .

من هنا يكون ظاهراً أنّنا لا نتكلّم عن الحركة التعبيرية المعروفة كمذهب للفنّ و الأدب و إنّما نتحدّث عن أسلوب بوحي تعبيري توظّف فيه عناصر اللغة لبلوغ طاقات عالية من التعبير . إنّ اللغة التعبيرية لا تعني أبداً الغرق في الذاتيات والرمزيات ، قدر ما تعني الصدق الخالص الجوهري ، و تصوير بشاعة اللحظة التي يجب ألا تنساها البشريّة ، و كما أنّ ذلك يكون بقاموس معنوي و صوري مميّز فإنّه يتمثّل أيضا بصيغ تركيبية و لفظية واضحة ، و كلّ هذه الأشكال

التعبيرية نجدها حاضرة في الشعر العراقي ، الذي سنورد نماذج منه تكون إنعكاساً و مرآة للكوكبة العامّة و العطاء الثرّ التي هي منه .

تبرز التعبيرية في اللغة على مستوى الموضوع و على مستوى الصورة و على مستوى التراكيب اللفظية . إنّ الحدّة و العصف العاطفي في التعبيرات النابعة من أعماق الداخل تجعل من اللغة كيانا رسّاماً و ليس طريقة توصيل فقط ، لذلك يمكننا وصف المقاطع التعبيرية بالمشاهد و اللوحات و المناظر ، أنّها رسومات بإمتياز و شواهد على العصر و الإنسان و مشاعره العميقة .

التعبيرية الموضوعية

لا نريد بالموضوعية هنا أصناف الموضوعات المطروقة لأنّ هذا التناول قديم قدم الإنسان مهما كانت طبيعة الموضوع ، إذ لا ريب أنّ السعادة و الشقاء من المعارف البشرية الضاربة في القدم ، إنّما نريد هنا كشف اللغة عن الموضوع الذي تتحدث عنه بأبعاد معنوية متميّزة إمّا من حيث الإيغال في الإنفعال بإعطائه خصوصية مميزة او من حيث توسعة مفهومه والإدراك به . وأهم ما يميّز اللغة التعبيرية جنوحها الى مواضيع موغلة في العمق و متناهية في الصدق من حقول العاطفة الملتهبة يتربع ذلك الحزنُ و الألم و طلب الخلاص .

اللغة التعبيرية لا تتعمق فقط في إختيار موضوعاتها بل في رؤية موضوعاتها ، ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابر يقول (وإذْ قلُتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') إنّها الرؤية المنبثقة من الظلام ، **إنّها تقديم العالم برؤية عميقة** . إنّها حكاية الرؤية و التعمّق فيها ودعوة

صادقة اليها حيث يقول أنور غني (**أجل أنّك ترى ما أرى ، إنّه إحتفال ، إنّه التلقائية الكاملة . أجل إنّك ترى ما أرى**)

في لغة الشاعر العراقي تتجلّى المعاني الكئيبة و القاتمة ، ، حيث تتجلى الحسرة و الفقدان في لوحة عبود الجابري إذ يقول (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) إنّها حكاية اللاجدوى . و يقول كريم عبد الله (هتافٌ يتناهى عبرَ أخاديدِ فناراتٍ مهجورةٍ ../ عشعشَتْ على عباءةِ الوهمِ نذور سنواتي المجدبة) ، و في منظر له آخر له يتجلّى الحزن و الخراب و الوداع حيث يقول (ثغوركِ ملطّخةٌ بخرابِ الأبواقِ المهشّمةِ ../ تنطرحُ نواعيري تلهجُ بتوديعِ مفارقِ الكلمات) لا شيء سوى الخواء ، و لا مكان لحلم الانسان كما في مشهد لأنور غني (قلب العالم يتقاعد كأرملة .\لا مكان لحلم الإنسان ، \ لا دفء و لا نشيد .(

و يتعالى قاموس اللغة الكئيبة في لغة التعبيريين إنّه الخريف و اليأس و الغربان في مشهد ناظم ناصر (كمساء الخريف ...\ تتهامس به الغربان\ على غصن منحني على شجرة اليأس) و هنا الدموع والمنفى و الجراحات في لوحة قاسم وداي (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) و في مشهد يائس لشلال عنوز يقول فيه (هذه الريح تُعلنُ \ ....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...!) .

و النسيان يحضر في منظر ناظم ناصر (اليد التي تكتب الكلمات \على ذاكرة الزمن \غمرها النسيان) و يخيم الضياع و الخسارة و الوهم في منظر آخر له حيث يقول (مثل صباح فاتر\ كان حبي \ كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط) .

و في عالم من الرحيل و البعد تطلّ لغة قاسم وداي (مكنها الرحيل والبعد عن حيّنا المشلول \كان رحيلها ثغرة واسعة بحجم النكبات) و يتجلّى الحزن و الخواء والألم مرّة أخرى في مشهد لسلمى حربة (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأُ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) و في منظر لعلاء الاديب عن العالم السقيم يقول (من أين نهرب والزمان غريمُ \ ولمن ستلجأ والمكان سقيمٌ) و في منظر لرياض الغريب (في سلة القمامة \نضع أسنانا غير صالحة للمضغ \نضع أوراقا تصف تاريخنا بالمنصف جدا \نضع قرونا من العتمة \نضع حروبا وجنرالات \نضع كلابا تنبح داخل النص) إنّه إختصار للإخفاقات البشرية.

وهنا الصمت الذي يخشاه الشاعر التعبيري و يبوح به بكل نقاء و صدق رفيع ففي لوحة قاسم وداي (أخشى أن يجهز عليّ الصمت حين تعلوني الشهقات) ، و يتجلّى الصمت المتجمّد في مشهد لأنور غني حيث (أناشيد الشتاء تغرق في الضباب .\تترك في ذاكرة الشوارع نشوة لا تُنسى.\ زواياه الباردة تحفل بالصمت ، \ فأتجمّد في حلمي كشجرة غابٍ قديمة .)

و يطلّ علينا عالم المآسي و الصدأ و الجوع ففي مشهد لشلال عنوز (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ ....جوع النّوافذ \ ....صدأ ألأبواب) انه الخواء الرهيب ، الذي يتجلّى أيضا في مقطع لعلاء الأديب (خطواتك الثكلى تجرّ على الأسى \ وجع المسيح.. يهدّه التكليمُ) ، إنّما شيخوخة الحضارة و الواقع ففي مشهد لرياض الغريب يقول (في البلاد التي تشيخ \نرمم وجهها \ بأغاني فيروز \ ونرمم وجوهنا \بالضحكات) .

من ملامح التعبيرية طلب الخلاص و تقديم رؤية له ، و نرى ذلك في مشهد لكريم عبد الله حيث (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) فيطرق أبواب الصباح كلما إكفهر العالم بالخلاص الفضي و بوجه الشمس الذهبي ، و نحو الشمس تكون سمرة الوجه طريق الخلاص عند قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) ، إن التعبيري يتشبث بكل أشكال الخلاص حتى لجام الهواء حتى أسراب المطر ففي مشهد لسلمى حربة (أيتها الارضُ الغائرةُ بالحزنِ \ إخلعي عنكِ أسمالَ غربتك وكوني سرب حمام \تيهي للفرح \أمسكي بلجامِ الهواءِ \وقولي للسحبِ أمطري على شفاهِ الحزنِ \ أسرابَ مطر) فان ألم هذه الارض شديد و حزنها قاتل . بل يطلب الخلاص من الظلام كما عن عبود الجابري حيث يقول (وإذْ قلُتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') بل يكون الخلاص حتى في الموت كما عن أنور غني اذ يقول (أجل ، لا بدّ من الموت الجديد . \ هكذا أخرج من خاتمي شبحاً للسلام .\ أجلد ظهر المجرّة بالصوت العتيد .)

لا شيء يتجلّى في لغة التعبيريين أكثر من سقم العالم و مرارة الخارج و قسوته و هزالة وجوده ، و لا شيء يهمّ التعبيريين أكثر من بيان الوجه القبيح لهذا الواقع المرير ، ففي مشهد قاسم وداي (أرادوني طعما سهلا لهياكل الشقوق) إنّه الخارج الشرّير الاستغلالي بلا ضمير . و في منظر اخر لعلاء الاديب حيث الجور و التمزيق اذ يقول (أنا من مزّقت أحزانه قلبهْ ، وما قد ناح أو أذعن..)

، إنه الخارج المحزن الذي يقابله العمق النقي موطن الصفاء يقول رياض الغريب (بم تفكر \ بصديقي الشاعر \الذي جلس قبالة قاتله\ لا شيء بينهما \سوى رصاصة واحدة \ ومسافة \ عدها القاتل \ ألف مرة \بينما الشاعر \ إعتقدها وردة) إنه العالم السقيم في مشهد لأنور غني إذ يقول (السيول ما عادت تكفي لتضع حدا لهذا العالم السقيم \جسده شاحب كعصا لا حراك فيها) .

إن اللغة التعبير هي الحديث بصدق و بعمق و بنقاء ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابري يقول فيه (لا أحد \ يتحدث عن عاصفة \ رجل المرور يكتفي بتحذير العربات \ التي تعبر الطريق الصحراوي \ البحارة ينامون ليلة أخرى في فندق المدينة \القتلة يغتنمون الفرصة \ حيث يختلط دخان الرصاص بالغبار \العشاق يلعنون سوء الطالع \بينما رجل وحيد \ يمضي بحرق أشياء قديمة \ ماتت في ذاكرته \ ويطلق غبارها في الفضاء \ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة) و يقول أنور غني (أجل انا الوحيد الذي يعرف معنى الحرب ، لأني أتحدّث عنها بصدق .)

التعبيرية التصويرية

تعظيم طاقة اللغة بالصورة غاية الأسلوب التعبيري ، وتكمن جمالية التصوير التعبيري في حالة إيجاد علاقة شفيفة بين الصورة و ما يراد البوح به أو التحدّث عنه ، و بقاء خيط الإيحاء بينهما . يتجسّد ذلك في لوحة كريم عبد الله إذ يقول (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ .... لسانكِ يرسمُ وجهي) إنّه تجاوز للمعهود من المعنى يعلّمنا رائحة الصوت ، و في منظر لعبود الجابري يكون للمصابيح أسنان تريد الإنتقام (في الليل العجول \ تبيضُّ أسنان المصابيح \ كمن يريد الانتقام \ من وجعٍ داكن)، إنّ اللغة التعبيرية تقدّم العالم بشكل أكثر صدقا و إن كانت مختلفة عمّا يراه الآخرون يقول أنور غني (ها أنا أتساقط بصمت و غربة كاملة . \ كلماتي ترقد في أكفان من الرياح \ ملامح وجهي مؤجلة .\ لست مضطراً أن أرى القمر كالعاشقين)

الصور العنيفة الصادقة البعيدة عن كل تزويق و تحريف ، الشديدة الإنحدار الموغلة في عمق الألم من أهمّ ميزات اللغة التعبيرية ، ونجد لغة سلمى حربة في مشهد لها يتجلّى البوح العنيف (ملامحي تنتمي لتلكَ التجاعيدِ القاحلةِ \وشقوقُ تلك الأرض خراجات ألمي) إنّها خراجات ألم لا تجدها الا في أعماق العراقيين ، حيث الدماء تأسر المكان ففي مقطع لأنور غني (الدماء تملأ السواقي ،\ تلتهم عروق الأشجار ،\ فيتلاشى الحلم كبقرة هزيلة .) .

و يتوسع المعنى و بدل أن يحضر الرمز للدلالة على المراد كما عند الحكائيين و الإنطابعيين فإن الرمز يحضر هنا ليُعطى معنى آخر ففي لوحة قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس\ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) هنا لبغداد تأريخ نصيّ و رمزي مختلف عما نعرفه صنعه داخل الشاعرالعميق .

اللغة الصادمة كنز التعبيرية حيث تخبرنا سلمى حربة أنّها حزن الهواء و أنّها تملأ جيوبها الخاوية به (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ ويتيهُ الألمِ فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأُ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) ، و تتجلّى الصدمة المبهرة في منظر لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) لا يمكن أن تبصر هكذا شكل من الوجود الصوري الا في أعماق الشعور و دواخل النفس . و في مقطع وامض آخر يقول (لم تلق التحيَّة على جارك الأحمق \ ربّما يفكّر إنّكَ تكره الحمقى \ فيراودك ليلاً \عن الحكمة وضحاياها) فلا سبيل الا أن تنبهر بهذا التركيب اللغوي الصادم .

العمق من ركائز اللغة التعبيرية ، تشعرك أنّ التركيب لم يأت من العقل و الا اللسان بل من شيء أعمق من ذلك ، إنّه من العاطفة العميقة و الإحساس العميق ، إنّها اللغة التي تثبت لنا و بكل وضوح أنّ الإحساس أصدق من العقل ففي مشهد لكريم عبد الله (بحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) إنه الخلاص المجاني المتجاوز للشخصنة و الكونية و للزمان و المكان فهي الحجول التي تصنع الصباح . و تحضر الاضاءات العميقة للفكر و حقول المعنى ريح مثابرة هي شاهد شلال عنوز على خواء الواقع المرير حيث (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ ....جوع النّوافذ \ ....صدأ ألأبواب) . و بلغة متناهية في العمق و الايحاء نجد أنفسنا نبحر في عالم المعاني و الإدهاش في مشهد رائع للمبدع الفذّ عبود الجابري (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً: \أدركوني أيها الغرقى) انها تعبيرية ضاربة في العمق في الصدق . و في مقطع أخر يقول (ماهذا

السواد على الجدار يا أبي؟ دعنا نهرب أوّلاً \ ثمَّ أحدّثك عنه \ في حياة لاحقة)
إنّه تجل لتجربة الانسان العميقة .

التعبيرية التركيبية

البوح الداخلي المحمّل بأعباء الخارج و إنفعالات الذات تنعكس بصورة مباشرة و كاملة على تراكيب اللغة ، فالسرعة الكلامية العالية من خصائص اللغة التعبيرية ففي منظر كريم عبد الله (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ) تحقق اللاألفة العالية بين الرائحة و الصوت سرعة كلامية متميزة و ملحوظة . و في منظر ناظم ناصر (مثل صباح فاتر\كان حبي) إنّه ليس مجرد مجاز إنّه فضاء رحب . و في نظام فذ من سرع كلامية عالية تعلمنّا لغة قاسم وداي جراحات البحر النازلة من المجرات حيث يقول (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين
كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) . و في منظر لأنور غني يقول فيه (قيل حتى مياه البحر ، بما فيها من أساور و تواريخ \قد إلتقمها الذباب في لحظة آسارة ، فصارت معدته ينابيع دافئة .) تحقق اللاأُلفة المفرداتية و الجملية إبحارا عميقا في زوايا الشعور و سرع كلامية عارمة ، و في مشهد اخر يقول (قلب العالم يتقاعد كأرملة (إنّها صور من قرارة العمق و زوايا الشعور .

ليست اللاألفة و السرع الكلامية العالية مجرد علاقة تجاورية ، بل هي إيغال في العمق ، و تلمس غريب في زوايا الشعور ، ففي مشهد لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) ان اللاألفة هنا ليست بين الكلمات فحسب و انما بين الوحدات الجملية وهي لغة عالية التقنية و عميقة التأثير . و أيضا في سرع تجاورية للجمل

مقطع اخر لعبود الجابري يقول فيه (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً:\ أدركوني أيها الغرقى) ان السرع هنا تصل حدّاً يولّد الإنبهار العميق .

التمرّد من ميزات اللغة التعبيرية فهي ليس فقط تتمرّد على الواقع و إنما تتمرّد على نفسها ، فتتمرد اللغة في سعادة و إشتهاء وقلب البارود الطيب و القذائف الخاسرة ، ففي منظر لعبود الجابري (هكذا يكون إشتهاء سعادتنا \ بمواساة البارود \ بقلبه الطيّب \ ومعانقة القذائف الخاسرة) ، وفي خضم قاموس الألم و الحزن و القسوة تبزغ حقول البهجة و الإشراق ففي لوحة كريم عبد الله (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) و ايضا مشهد آخر من تمرّد اللغة بين الحب الجميل عندنا و اللامعنى و الأوراق الموشكة على السقوط عند ناظم ناصر حيث يقول (مثل صباح فاتر\كان حبي \كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط) . و في مشهد آخر من التمرّد التركيبي تجمع الحقول الباسمة و الحبية مع حقول الألم و الخوف ففي مشهد قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) فالشمس و السمرة و بغداد ، وسط هذا العالم الحبيب و الجميل يطلّ الرحيل و الفقدان بوجهه الكئيب . و تتجلى اللغة في تمرّد واسع لها في مقطع لأنور غني يقول فيه (للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود) إنّها الإشراقة التي تجعل القصائد تجهل الخلود ، و في مشهد لشلال عنوز يحضر وجع الوطن وسط بهجة الصباح (هذا الصباحُ \ ....الخَريفيُّ

حيثُ رَذاذُ \ ....المَطَرِ \ يغسِلُ بقايا \ ....روحِك \ تَتَهَجّى وَجعَ \............الوطن) و تتمرد اللغة ولا تقنع بما يقال لها ، فسهيل لا يصغي الى نداء الريح الخبيرة و يتحداها و يعلن إنّه لا عودة من دون

ليلاه في مشهد لشلال عنوز (وهذه الريح تُعلنُ \ ....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...! \ ولم يطلع (سُهَيلٌ) بعدُ.!! \ وهو مازال ممسكاً صوجانه \ يتحدّى الريح ..\ يُمنّي نفسه بقُبلةٍ..\ ....مِن (ليلى) \ويُعلنُ أن لاعودة بدونها...)

نعم ان اللغة العراقية تتحدى الريح الصفراء و الواقع المرير ، و تعلن أنّه لا عودة من دون جوهر نقيّ عاصف يحيى الموات .

التجليات الماوراء نصية

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد .

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ،كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا .و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها .

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص .

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ .

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها .

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية .

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة .

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر .

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية .

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة

طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية .

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

(ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة (ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا) نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة (فالذهاب) هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب (بعيد) كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب (ما زال) مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم (ظل) و ليس أي ظل بل هو ظل (القصيدة) و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل (شفيف) ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة .

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من (بعيدا

و شفيفا) هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة (كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة)

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية .

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال .

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف .

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص ..يغفو في شرفة القصيدة.. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام
ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها

صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة .

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية(...... و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة (هنااااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد .

.

.

اللغة المتوهجة

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تتجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغريبة على الادب .و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية .و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي .

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استلال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحا في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب. فمثلا يقول

اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون جمله الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلالياً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية (، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم
ترسخ الفكرة و الظاهرة .

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمسُ وهَجت ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطِّيب : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تلألأ .)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه .

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ، كانت نتاجا لترسخ التكثيف والعمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الأدهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية

وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورة من مقومات الابداع فيها .و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجا متقدما من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية وبوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبي عال ، تمثل نموذجا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيتها العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشارع الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب

تمثل شكلا متقدما في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر .

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انها تعتمد على الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسبر غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الآسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه (زهرةً من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او المحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان

بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة) و (وتجعلك للحظةٍ ،تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا.............) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايحائية عالية تبهر و تدهش .

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط ....أدركتُ \ان الأبطالَ أناس مثلنا \لو حاولنا \........... أن نكون مثلهم ....) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي و العمل ، تكثيف و توصيل مبهر و باسلوب صادم ، يبحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ و السلس و بين الابهار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق لها الإبهار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب و فنيته ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج .

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

****

أرتبُ الكلمات سُلماً

أصعد عليه

لشرفةِ الفرح البعيدةِ

وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المُتعب

ويداهمني الجرح

....ممدداً.....

بين البحر

........والبر

ودماء القصيدة..........

عند آخر السطر

ستجدني أنتظر.......

لأضعَ بكفك زهرةً من نور

تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة

وتجعلك

للحظةٍ

تشعرُ سعيدا

بزمنٍ صار فرحه

كالنجوم بعيدا...............

....

حين انتهى المشهد

****

حين انتهى المشهد

وأضاءت الأنوار العتمة

عندها فقط

أدركتُ................

ان الأبطالَ أناس مثلنا

لو حاولنا

.... **أن نكون مثلهم** ....

****

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

١- النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري .

٢ – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف.

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

(مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ ببنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة)

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية

و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان .

٣- العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي ٢٠١٥)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل- المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع

نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر :

(انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! ياللهُ مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ المتمسّكينَ بــ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بــ الموتِ ما أقسى قذائفهاَ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بــ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة ...)

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية .

٤- البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات

و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين ١٩٨١) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي ٢٠١٥) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن ١٩٩٠) .

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ
٢. صوتُ العصافيرِ تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ
٣. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,
٤. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !
٥. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)
٦. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ
٧. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ
٨. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)
٩. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,
١٠. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .
١١. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ ,
١٢. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة .

٥- الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير - رغم افادتها المختلفة - معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة .

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص .

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي .

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

١- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

٢- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ ,

٣- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

٤- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

٥- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ .

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك).

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

١- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

٢- أكشطُ مِنْ شغافِ الروح راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

٣- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا ,

٤- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل ,

٥- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة ,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح) .

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

١- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

٢- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

٣- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

١- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

٢- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

٣- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

٤- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

٥- ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

٦- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

٧- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة .

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر .

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

(العمياء)

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية

يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة .

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم .

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة .

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

١- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق .

٢- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم .

٣- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا .

٤- لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ريب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين - اعني الشعر الكامل و النثر الكامل - هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة - اعني كونها غاية قصيدة النثر- بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد .
وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا

عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة .

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري .

النص الاول (سفر)

(لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة)

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا .

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام .

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة .

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة .

النص الثاني (ألم)

(لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي))

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة .

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةُ مؤكدة . نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة .

النص الثالث (رحلة)

(لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية))

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة .

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور .

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

التضاد و التوافق النثرو شعري

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

(على اجنحة الهوى

حملت الهوى

....

حين رفرف بجناحيه

ليغادر الشجرة

سقطت ورقه ... خضراء باردة

اطفأت الجوى ....

....

ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة

نسياها ابواي هناك

....

.....

فكيف زاغ .....

الهوى ....

من

........الهوى ... .

يا لقلبها

اقسى .. من .. الصخر .)

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري) .

نظام التوافق النثروشعري

النص : (ذكراها)

(انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

.. دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه .)

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية .

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة .

(انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس)

(وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار)

(جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

(وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة)

(فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض)

(محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .)

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة .

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري .

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية .

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر .

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص .

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

(وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها)

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها

، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا

(اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .)

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري .

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

١- ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة .

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون

القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

٢- السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي ٢١٥)

٣- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية

للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها

و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

٤ـ التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . و هذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) و هي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع

كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

٥- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب .
لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصينف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان

تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

٦- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية (١)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم
(في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، ....)
ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير .
و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

(هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....)

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية .

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

(البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملُهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيبُ , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع .....!)

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

(ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي ..
المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل ......)

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و

السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

١. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني ٢٠١٥



أنور غني الموسوي طبيب وشاعر وباحث اسلامي من العرق. ولد عام ١٩٧٣ في بابل. درس في النجف الطب والفقه. مؤلف لأكثر من مائة كتاب وظهر اسمه في عشرات المجلات والمختارات الادبية العالمية، وحاز على جوائز عدة ورشح لجائزة البوشكارت. يكتب باللغتين العربية والانجليزية ويعتمد منهج عرض المعارف على القرآن والسنة في الشريعة.



دار أقواس للنشر الالكتروني